Capítulo 4
Cultural

JAQUE

Montevideo,
viernes 26 de julio de 1985

Papeles de la Fundación Angel Rama

Pocas figuras de nuestro pasado cultural cobran una renovada vigencia como la del Dr. Pedro Figari, cuya múltiple personalidad parece apabullarnos con la fuerza de su vitalidad y de su genio. A la madurez se decide pintor, y como tal se le conoce y admira más allá de nuestras fronteras. Pero el pintor convive con el escritor, y el artista de excepción hace soslayar al filósofo, al pedagogo, al político y hasta al abogado de memorables juicios. Todo eso fue Figari. Estos Papeles de la Fundación Angel Rama tratan de aproximarnos a este contemporáneo que muchas veces parece saltársenos del pasado hacia el futuro, desafiándonos.

Jorge Luis Borges

Figari *

Cuando la temeraria hospitalidad de los editores me convidó a molestar esta suficiente demostración de la obra de Figari con un comentario verbal, mi primer movimiento fue de gratitud, mi segundo de aceptación, mi tercero de fuga. Consideré lo intruso de mi voz en materia pictórica, fui visitado de temores que creí razonables. Reflexioné después que la casi inmejorable ignorancia de la pintura que todos me conocen, versa íntegramente sobre la técnica, y eso me recordó la única técnica de que poseo algunas noticias: la literaria. Me consta, como escritor que soy, que esa *encarecida disciplina* —contacto de palabras dispares, asombro de metáforas, puntuación ocasional de ternuras, fingimiento de seguridad en lo intelectual por el empleo de fórmulas precisas —es un asequible repertorio de habilidades, de fácil adquisición a plazos y uso agradable, pero indigno de una reverencia mayor. De ese carácter meramente habilidoso de la literatura, nadie suele mucho dudar. Su prueba está en el acento denigrativo de la palabra **retórica**; su dilucidación, en el hecho de que siendo literatos todos los hombres —pues argumentar o conmover o narrar no son menos literatura que escribir y suelen producirse mejor— saben lo tratable que es y lo desacertado de imputar difíciles méritos a los versados en ella. Esa presentida insustancialidad de una de las artes —y de la más practicada, vale decir de la de mayores oportunidades de complejidad— abona la presunción de que no son de mayor misterio las otras y de que las **retóricas** de la plástica, de la música y de la pintura, son tan subalternas como ella. Por eso, creo que mi famosa ignorancia no me descapacita.



Retrato de Pedro Figari, hecho en Milán en 1887.

He mirado con frecuente amor esas telas. Yo quisiera preciarme aquí (orgullo mínimo) de no incidir en las dos tentaciones de ociosidad que están merodeándome. Una es describir esas telas: vale decir, disipar realidades visuales en palabras meramente aproximativas, operación no menos improcedente que su recíproca de incorporar figuras a un texto, y casi tan arriesgada en su traslación como lo sería la versión en música de un perfume. (Todo es lenguaje: todo puede ser conversación de almas al alma, aunque no falte supersticioso que crea que el andar de George Bancroft es lenguaje menor que las elocuencias del conferencista de turno). Otra es postular en la obra, lo que solamente es propio de la temática. Admitir, por ejemplo, que cualquiera representación de niñas es delicada y de limoneros es agria y de espadas hiere. Yo intentaré, ignoro si con favorable fortuna, optar por equivocaciones distintas.

Figari, pinta la memoria argentina. Digo **argentina** y esa designación no es un olvido anexionista del Uruguay, sino una irreprochable mención del Río de la Plata que, a diferencia del metafórico de la muerte, conoce dos orillas: tan argentina la una como la otra, tan preferidas por mi esperanza las dos. Memoria es implicación de pasado. Yo afirmo —sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja— que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer qué donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo. La conquista y la colonización de estos reinos —cuatro fortines temerosos de barro prendidos en la costa y vigilados por el pendiente horizonte, arco disparador de malones— fueron de tan efímera operación que un abuelo mío, en 1872, pudo comandar la última batalla de importancia contra los indios, realizando, después de la mitad del siglo diez y nueve, obra conquistadorá del diez y seis. Sin embargo, ¿a qué traer destinos ya muertos? Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la sombra de torres cientos de veces más antiguas que las higueras y sí en Pampa y Triunvirato: insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humosos de ladrillos hace tres años, de potreros caóticos hace cinco. El tiempo —emoción europea de hombres numerosos de días, y como su vindicación y corona— es de más impudente circulación en estas repúblicas. Los jóvenes, a su pesar lo sienten. Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él.

Hablé de la memoria argentina y siento que una suerte de pudor defiende ese tema y que abundar en él es traición. Porque en esta casa de América los hombres de las naciones del mundo se han conjurado para desaparecer en el hombre nuevo, que no es ninguno de nosotros aún y que predecimos argentino, para irnos acercando así a la esperanza. Es una conjuración de estilo no usado: pródiga aventura de estirpes, no para perdurar sino para que las ignoren al fin: sangres que buscan noche. El criollo es de los conjurados. El criollo que formó la entera nación, ha preferido ser uno de muchos, ahora. Para que honras mayores sean en esta tierra, tiene que olvidar honras. Su recuerdo es casi un remordimiento, un reproche de cosas abandonadas sin la intercesión del adiós. Es recuerdo que se recata, pues el destino criollo así lo requiere, para la cortesía y perfección de su sacrificio. Figari es la tentación pura de ese recuerdo.

Esas inmemorialidades criollas —el mate compartido de la amistad, la caoba que en perenne hoguera de frescura parece arder, el ombú de triple devoción de dar sombra, de ser reconocido de lejos y de ser pastor de los pájaros, la delicada puerta cancel de hierro, el patio que es ocasión de serenidad, rosa para los días, el malón de aire del viento sur que deja una flor de cardo en el zaguán— son reliquias familiares ahora. Son cosas del recuerdo, aunque duren, y ya sabemos que la manera del recuerdo es la lírica. La obra de Figari es la lírica.

La misma brevedad de sus telas condice con el afecto familiar que las ha dictado: no sólo en el idioma tiene connotación de cariño el diminutivo. Esa, también, puede ser la íntima razón de su gracia: es uno de los riesgos generosos de la pasión al bromear con su objeto, y es modestia del criollo recatar en burla el sentir. La publicidad de la épica y de la oratoria nunca nos encontró; siempre la versión lírica pudo más. Ningún pintor como Figari para ella. Su labor —salvamento de delicados instantes, recuperación de fiestas antiguas, tan felices que hasta su pintada felicidad basta para rescatar el pesar de que ya no sean, y de que no seamos en ellas— prefiere los colores dichosos. Es enteramente de noticias confidenciales, de magias, de diabluras. Sus protagonistas —el unitario afantasmado por la zozobra, el notorio chaleco punzó del buen federal, el negro que se esconde en la zafaduría, en el coraje y en el bochinche como para que no miren que es negro, el **compadre deshecho**, relampagueado en líneas quebradas, el paredón sin revocar, el campo, la luna, —viven como en los sueños, sobreviven como en la música de ese ayer. Sólo las tiernas y minuciosas noticias de Carlos Enrique Pellegrini pueden equipararsele.

Esto es lo que yo quería decir. Figari, presente en méritos de luz, está en las páginas siguientes que absuelven este prefacio inútil.

[redacted] X

* Prólogo a Figari. Colección **Los nuevos Valores Plásticos de América**, Ed. Alfa. Buenos Aires, 1930.

Pedro Figari

Raúl Zaffaroni

Para una aproximación a Figari

Desde hace más de cuarenta años venimos repitiendo que Figari es un gran pintor, que el color, que su imaginación, que intimista, que Bonnard y Vuillard, que —alguno más enterado— que Anglada Camarasa, que hay que mostrarlo en París, que las posteriores generaciones no han sido justas, que se merece otro reconocimiento...

Todo eso se dijo o se hizo con mayor y menor acierto. Pero la posteridad no se conmueve. Pese a los esfuerzos Figari, hasta ahora, no se ha difundido y valorado más que en el Río de la Plata. Por supuesto en Buenos Aires su obra es objeto valor.

Si en París o Nueva York se remata un cuadro suyo a buen precio, es porque un argentino lo compra. Y dos argentinos lo disputan.

Pretendemos hacer de Figari lo que Figari no quiso ser, en cambio no lo reconocemos en aquello que se propuso tenazmente.

Figari fue pintor de apremio; un pintor impaciente. Supo ser testigo de algo que se perdía y supo dar cuenta de la responsabilidad de su convicción. Si bien no agrega mucho a la historia del arte, lo que hace, lo hace con raro encanto y denuedo, con gracia y soltura inverosímiles.

Su tarea fue de urgencia, así, no tuvo tiempo de ser pintor intimista. Para él, el relato está antes que el esteticismo.

A las tres figuras más cabalmente difundidas de nuestro arte plástico las ocupa, y les preocupa, el problema del tiempo; pero las tres lo afrontan y resuelven de manera diversa.

Barradas estudia las constantes del hombre; propone la estructura última de la figura y logra expresar lo receptivo vaciando sus personajes hasta el borde de la pura abstracción. Torres-García atiende a lo permanente en un orden menos individualizado. Descubre los valores eternos y universales de cada objeto, a cada objeto le da carácter intemporal aludiendo directamente a su esencia... Figari le da la espalda al tiempo en sí y evoca lo que en el tiempo sucede. No le interesa meditar sobre él sino remontarse en él. Figari recuerda, reconstruye, y el tema, nos lo da en presente de indicativo. Su dato fundamental es siempre el lugar; el lugar y su habitante, así sea un matungo en la soledad del campo. En su obra no existe la angustia creadora ni más atrás una problemática. Su arte es meramente expresivo, sólo trasmite, dice cosas al espectador, pero el espectador no interviene; sólo asiste, en ese gran escenario de sus cartones, a una representación.

Los tres pintores sostienen una serie de afirmaciones y, tácita o explícitamente se proponen señalar un camino. Barradas logra influir en España, donde actúa, contribuyendo a la renovación de la pintura (década del veinte) Torres-García lo hace en Montevideo donde reside luego de su estada en España, Nueva York, Francia y, la enseñanza directa o indirecta de su taller, continúa multiplicándose. Figari anota expresa e insistentemente las posibilidades del tema criollo para sus futuros continuadores; Figari es el único de los tres a quien nadie sigue. Nunca es el tema el que hace escuela.

Mucho se ha hablado de la imaginación de Figari, cosa que sin duda tendría aunque poco usara para pintar sus cuadros. Figari pinta lo que sabe, lo que conoce, lo que vivió. Y de eso se ocupa.

Asomarse a su vida significa quebrar esquemas.



En su estudio de París, 1929.

Es cierto que había estudiado academia italiana con Sommavilla allá a principios de siglo; era entonces un pintor de domingos sin mayor pasión. Pero de pronto se suceden en su vida hechos que lo arrastran a atender una vocación aplazada.

Son los años 16-17. Al desentendimiento que pocos años antes tuviera con Batlle se suman, la muerte de su hija Mercedes, la crisis de conflictos domésticos que lo llevan a una ruptura definitiva con su mujer, las presiones burocráticas que lo hacen dejar la dirección de Artes y Oficios, etc. El resultado de todo esto es que el ilustre abogado Dr Pedro Figari pasa a ser un pintor de macacos, como él mismo lo dijera.

Quien le había puesto en manos un nuevo lenguaje era un rico comerciante que nunca pasó de ser artista mediocre: Milo Beretta, pintor de un solo cuadro pero hombre de sólido criterio en materia pintura. Es uno de los primeros uruguayos en notar que la vanguardia del arte había pasado a París. Tuvo una buena colección. Aparte de otras minucias como Pisarro y Vuillard, un gran cuadro de Van Gogh (que hoy aparece en la sobrecubierta de un libro de Skira).

Milo Beretta estuvo muy cerca de Figari porque quería estar cerca de María Elena la segunda hija (entre otros motivos). Esa relación no prosperó pero sí prosperó en Figari una nueva manera de pintar; a su lado comienza a cultivar una espontaneidad desusada. También es otra, ahora, la idea del color. Para Figari descubrir la posibilidad del trazo, de la pincelada con autonomía, es encontrar el lenguaje que conviene a la tremenda sacudida de su ánimo. Algo positivo aparece precisamente en el momento en que lo decepcionan sus anteriores actividades. De ahí en adelante su vida es un vehemente trajín.

Si se entera que en tal área del departamento de Treinta y Tres hay grupos que practican un baile desconocido para él, allá va de inmediato a tomar apuntes. Luego en la Argentina hará lo mismo; en las temporadas de la compañía Chazarreta trabaja infatigablemente entre bastidores para hacer un exhaustivo inventario del folklore.

Este entusiasmo sólo lo comparte su hijo Juan Carlos; en él lo alienta el poeta Supervielle. Figari se entrega de lleno a la pintura, descuida su aspecto, en Montevideo, los amigos cruzan la calle para no saludarlo. Después ya en Buenos Aires halla comprensión y, a través de su pintura, hará nuevos amigos. Se siente bien; en su atelier de la calle Charcas los recibe, toma mate y conversa con ellos mientras pinta. Pone tres o cuatro caballetes en fila (esto puede llegar a escandalizar a todo aquel que asocia el arte a la dificultad), en cada uno un cartón y así trabaja, en serie, haciendo bromas. "Vamos a pintar cielos... " y pinta rápidamente cuatro cielos." Aquí unas nubes...", "Este era un cielo más claro..."

Horas y horas pintaba dueño del regodeo y la diablura. Luego venían los árboles, los caballos, los salones; la dicha, las zozobras, pero siempre jugando: "Mirá este negro atrevido con galera de señor... " y al pintar la boda "Blanco, mucho blanco para la novia... aunque ya fuera de tiempo... "

En todo ello hay un amor como intenso, decidido y al mismo tiempo sobrador. Figari tenía un carácter violento, sólo era feliz pintando, y ese ánimo lo trasmite a sus personajes quienes, aun en su pena, llevan rictus de la felicidad con que fueran pintados. Es difícil que alguien mire estos cartones sin esbozar una sonrisa.

De todos modos para decir que Figari es un pintor hay que contradecirlo; "...me sobresaltaba cada vez que se me decía pintor" —anotá en una libreta— "No, replicaba yo, no soy pintor sino documentador de nuestra tradición"

Pero fue perfectamente consciente de que sus apuntes le quedaron bastante bien; los últimos años de su vida se paseó por las calles de Montevideo buscando una casa con carácter suficiente como para disponer en ella su propio museo.

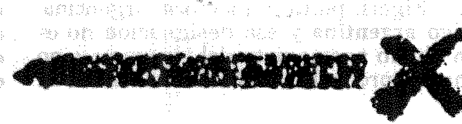
El oficio que sobreviene al pintar un cuadro por día —haciendo promedio durante dieciséis años— desde 1918 hasta 1933— es el que da la vertiginosa soltura que Figari *llega a obtener* en sus últimos cuadros. Así fue como pintó unos cinco mil cartones. En este momento, entre Museos, colecciones y mercado, ha de haber alrededor de siete mil. Pero eso no puede extrañar a nadie (aparte de otras menores, se hizo una masiva falsificación de sus cuadros en Buenos Aires, en los años 1958-1960, de muy difícil dilucidación, y nunca se destruyó uno solo).

Desde luego que Figari dejó temas heroicos como "El Prócer", "El Grito de Asencio", un notable "Exodo" pero en cada uno de ellos había otra cosa; el tema era un pretexto. Figari no es pintor de patria en el sentido solemne. Es un pintor que habita la patria y la puebla con su obra, es: el pintor. El pintor de la tierra nuestra, de nuestros cielos y ombúes, es el pintor de nuestros hombres, de los humildes, de nuestra gente, de sus hábitos de dolor y de alegría. Todo ello sale por sí solo de lo que Figari tiene vivido; y hay que apreciar entonces —y hay que festejar— ese encantamiento, ese milagro, el renacer de aquel mundo.

Esto es lo que importa decir y aun hoy hay que recalcar: lo que Figari se propuso atrapar y dejar en sus cartones, algo que se diluiría en el tiempo, lo logró. El largo friso de costumbres y personajes, de bailes, entierros y requiebros de su obra es una verdadera enciclopedia sin un solo error. Ahí están nuestros caballos, el atuendo del gaucho, del negro, los yuyos, los cielos nuestros con sus tormentas, su dolor y su jarana; y ahí están en total evidencia porque están vivos.

Ese es el testamento artístico de Figari.

Sin embargo, hace cuatro meses, febrero del 85, se inaugura en el centro de Montevideo un "Museo del Gaucho" y en él no hay un solo cuadro suyo, apenas una frase. Figari se preocupó personalmente de la posteridad; le dedicó su vida. Su museo particular no pasa de ser mera hipótesis; hay cuadros donados pero el museo no existe; tampoco se ha hecho hasta ahora un estudio costumbrista sobre su obra.



Pedro Figari

Tratándose del más importante estudioso de la obra intelectual de Figari, hemos querido incluir en este Capítulo el presente ensayo del profesor compatriota, hoy radicado en Caracas. En él, la personalidad de Figari como "maestro" se inscribe, junto a Rodó y Vaz Ferreira, en la "gran generación uruguaya del 900".

Arturo Ardao

Figari y el 900

En contraste con lo común en nuestros países adolescentes de tempranas realizaciones personales que luego se estabilizan o eclipsan, dio Figari el ejemplo de una sabiduría vital más en flor cuanto más en años. Tal vez por eso, al mismo tiempo que por la deslumbrante consagración del pintor, ha existido tanta dificultad en reconocer su verdadero puesto en la gran generación uruguaya del 900. En ella lo encuadran las típicas coordenadas culturales de época que la definen, en cuanto generación, por el consabido significado, antes que matemático, histórico.

Por paradoja, tiende a escapar en los dos opuestos extremos, de sus límites temporales. Nacido siete años antes que los habitualmente considerados sus miembros mayores en edad, Viana y Reyles, ambos del 68, su efectiva creación intelectual comienza en el tránsito de la primera a la segunda década de este siglo, cuando la generación se hallaba en su apogeo, y culmina veinte años más tarde, cuando de ella no quedaban en actividad sino escasos sobrevivientes. Sin embargo, en la perspectiva histórica resulta ser no sólo uno de sus integrantes, sino, aun, ***en el campo de la inteligencia***, una de sus tres primeras figuras, junto a Rodó y Vaz Ferreira.

A lo largo de la última década del siglo pasado y primera del actual, tuvo Figari intensa actuación política. Hizo periodismo, formó parte de corporaciones y autoridades partidarias, fue representante durante varias legislaturas, encabezó movimientos de reforma constitucional. Es también esa la época de su mayor labor como abogado, en especial criminalista, que alcanzó resonancia con la destrucción célebre de un error judicial, y de su campaña contra la pena de muerte, de influencia en la abolición de ésta en 1907.

Pero hacia 1910, frisando los cincuenta años de edad, el político y jurista de acción varia e intensa, empieza a dejar sitio a otro personaje que le ha ido creciendo por dentro. Era, aunque postergado, su compañero de antiguo. Algunos hechos reveladores: frecuentación de talleres de pintura en Europa, antes del 90; proyectos de ley, siendo diputado, de creación de la Escuela de Bellas Artes, en 1900 y 1903; presidencia del Ateneo durante varios períodos, después de 1900, promoviendo actos artísticos e intelectuales, como el concurso que ganó Carlos Sáez, o el homenaje a Spencer, cuando su muerte, en que fue orador; acogida en su casa de intelectuales europeos de paso por Montevideo; trato asiduo y cooperación con artistas como Sáez, Beretta, Blanes Viale; crítica de arte; manejo dominical de los pinceles. Este Figari humanista, durante tantos años en segundos planos, le reclama cada vez con más imperio su conciencia y su tiempo, hasta desplazar, al fin, al dominante de ágora y foro.

Dos hechos resultaron decisivos para lo que fue el gran cambio de vertientes en su existencia: su ingreso al Directorio de la Escuela Nacional de Artes y Oficios y su despedida de la política. Es entonces que se produce la más profunda y radical trasmutación de su personalidad. Bibliográficamente, está marcado el tránsito por dos piezas de apariencia modesta y de signo contrario.

Una, de 1910, **Reorganización de la Escuela Nacional de Artes y Oficios**, (1) objetiva el punto de partida del segundo gran ciclo de su vida. Reviviendo inquietudes pedagógicas de dos lustros atrás, queda allí firmemente orientado, no sólo a las reflexiones y tareas educacionales de sus próximos años, sino también a la inmediata indagación filosófica del concepto de arte, en el que subsumirá los de artesanía, técnica y aun ciencia, y a su realización personal luego, a través de formas plásticas y literarias.

La otra, de 1911, **El momento político**, objetiva, por su parte, la clausura del ciclo primero. Este folleto no quiso ser precisamente eso: su despedida de la política. Constituyó, por el contrario, una como postrera tentativa de aferrarse a ella, de encauzarse todavía en ella. Recogía diecinueve artículos publicados en **La Razón**, de diciembre de 1910 a enero de 1911 —importa fijar las fechas— en los cuales un Figari sereno y conciliatorio abogaba por la paz cívica amenazada y adhería con circunspección a la candidatura de Batlle para la que iba a ser su segunda presidencia. Las relaciones personales y políticas, en algunos momentos estrechas, entre Batlle y Figari, no han sido historiadas. En este folleto, el propio Figari proporciona referencias sobre su origen, así como sobre otros episodios que pueden servir de base para la determinación de acercamientos y alejamientos entre ambas poderosas individualidades, no llamadas finalmente a entenderse. Siguió el desencuentro definitivo, y para Figari el abandono, igualmente definitivo, de la política.

Quien haga su biografía podrá acaso determinar cómo la desilusión política se le fue instalando a lo largo del segundo lustro del siglo, cuando en febrero de 1905 dejó de ser el legislador que había sido desde febrero de 1897. Se la adivina en las entrelíneas de aquellos artículos, escritos en actitud más de cátedra que de tribuna. Pero de ella iba a reaccionar por una honda vuelta sobre sí mismo. El "momento político" aludido en el título, y abordado, no obstante, con cierto aire de objetividad sociológica y de distancia histórica, se convertiría en el **momento** del gran giro de su existencia personal. Su trayectoria iba a tomar otro rumbo, y ello sucede justamente, literalmente, entonces.

En el mismo enero de 1911 en que publicó el último artículo, se puso a trabajar en la que iba a ser, sin que se lo propusiera al principio, su obra filosófica fundamental: **Arte, estética, ideal**. Al final del prefacio, fechado en setiembre de 1912, explicaba cómo la tarea —comenzada "en enero del año próximo pasado, casi dos años ha"— lo tomó, enardeció y comprometió, obligándolo a ir mucho más allá del "simple opúsculo" que había proyectado. La dedicación a ella durante todo ese tiempo fue casi total. Al cabo, entregaba el libro al lector "no sin cierta emoción". Porque podía decirle y le decía: "este libro es de observación y de asimilación; en otras palabras, por escaso que sea su mérito, es **mi libro**". No se necesita más para comprender hasta qué punto Figari salió de la emergencia, renacido, transfigurado.

En seguida, en 1913, el viaje a París, con establecimiento de vínculos intelectuales de los que iba a resultar la traducción de su libro al francés, y con experiencia directa de la renovación artística del siglo. En 1915, la dirección de la vieja Escuela Nacional de Artes y Oficios para transformarla conforme a sus ideas, a través de una actividad verdaderamente febril, de entusiasmo creador. La familia comparte no sólo el entusiasmo sino también la tarea. Y es allí que se produce el histórico **encuentro** con Juan Carlos, su hijo mayor, flamante arquitecto. Colaborador suyo en la Escuela, hasta que renuncia a su dirección por desinteligencias con el gobierno, en 1917, lo será también en la redacción de un ensayo sobre la enseñanza industrial proyectada a la totalidad de la instrucción pública con el carácter de **Educación integral**, publicado en 1919 (2).

Pero lo será sobre todo en la gran aventura artística a que entonces se lanza, inexplicable ella misma sin la reciente experiencia al frente de la Escuela. Su brusco desenlace no resultó una frustración. El mencionado ensayo y la carta abierta que en el mismo año dirigiera al gobierno uruguayo sobre **Industrialización de la América Latina; autonomía y regionalismo**, (3) revelan la obstinación filosófica y militante de su ideal pedagógico, con vastos sueños sobre el destino nacional y americano. De ese ideal y de esos sueños, vitalmente remozados por el juvenil impulso del hijo, puesto ahora a pintar a su lado, surge un mundo de colores y de formas, que eran recuerdos e imágenes, pero a la vez ideas y significaciones.

De Montevideo a Buenos Aires, en 1921. De Buenos Aires a París, en 1925. Una nueva transfiguración. Entre la gesta del taller, en medio de las exposiciones resonantes, el diálogo de altura, primero con la inteligencia platense y luego con la francesa y la española e hispanoamericana de paso por París. En 1926, segunda edición francesa de su **Arte, estética, ideal**, con un cálido estudio preliminar de Desiré Roustan. Al cabo de tantas vicisitudes, Figari puede entonces divisar el panorama de su existencia como desde una cima. En esa cima, en 1927, inesperadamente, como piedra en el pecho, el golpe brutal de la muerte de Juan Carlos a los treinta y tres años de edad.

"Es una pérdida que sobrepasa a la del corazón", dijo el padre, en una conmovedora página que recogió en enero de 1928 la **Revue de l'Amérique Latine**. "Quiero que quede claramente establecido —añadía— que cooperó a mis investigaciones y a mis tentativas para crear un arte regional, para reconstruir la leyenda del Río de la Plata, y que me secundó eficazmente con un sentido estético, artístico y crítico, sano y muy agudo, al punto de que no puedo afirmar que yo hubiera podido, sin él, hacer la obra que resume las ansiedades y las aspiraciones de una vida larga y accidentada como la mía" (4)

Una vez más, es por la creación, ahora poética, que Figari responde al desafío de su suerte. En el mismo año 1928 aparece en París, en español, ese incomparable volumen **El Arquitecto**, dedicado desde el título hasta el "Augurio" final, a la memoria del hijo. Muchas de las composiciones son de los meses anteriores a la muerte de éste. Pero es por la prosecución del noble canto filosófico que se alza sobre su dolor, en ofrenda "al camarada, al colaborador y al hijo amigo". Ya volvería también a los pinceles. Entretanto, poeta. Por la índole de la inspiración, por los innumerables dibujos que contenía y por la voluntad de adoctrinamiento, aquel libro venía a resumir en una unidad —como poco después **Historia kiria**, publicado también en París en 1930—, todas las esenciales dimensiones del indivisible Figari creador. "Siempre desconcertante, siempre fuera de las leyes ordinarias, siempre más allá de los límites", dirá entonces Francis de Miomandre.

En la plenitud de una madurez rebosante de experiencia y de sabiduría, ese Figari se fue realizando bajo la forma de sucesivas respuestas a peripecias de desilusión, de adversidad y hasta de drama. Hacia 1910, Rodó y Vaz Ferreira son ya los indiscutidos maestros de la generación del 900. Dos lustros mayor que ellos, sólo entonces inicia Figari la carrera creadora que lo colocaría al lado de ellos.

Aunque otros representantes de esa generación —Reyles, Viana, Herrera y Reissig, Sánchez, Quiroga, María Eugenia, Delmira, Vasseur, Ernesto Herrera, Pérez Petit— lo superen desde tal o cual particular punto de vista estrictamente literario, es junto a los de Rodó y Vaz Ferreira que su nombre se inscribe. Une a los tres la condición de maestros, con paralela significación, intelectual y ética, nacional y americana, de sus idearios y de sus vidas.



Se le puede ver formando parte del "Comité France-Amérique", ante la tumba del soldado desconocido.

Notas:

(1) Opúsculo recopilado en el volumen póstumo **Educación y arte**, N° 81 de la Colección de Clásicos Uruguayos, "Biblioteca Artigas", Montevideo, 1965.

(2) Opúsculo recopilado en el citado volumen **Educación y Arte**.

(3) Hoja suelta recopilada en el citado volumen **Educación y Arte**.

(4) Carta recopilada en el citado volumen **Educación y arte**.

Enrique Puchet C.

Pedro Figari como filósofo: un aspecto

El propósito de este artículo es exponer un aspecto, central —el relativo al Arte—, de una singular obra filosófica: "ARTE, ESTETICA, IDEAL" (la citaremos como AIE) * del multiforme Pedro Figari, uno de nuestros mayores humanistas.

Aparecida en 1912, en un país cuyos elementos dirigentes se enorgullecían de estar accediendo a la modernidad del nuevo siglo, encierra una tarea intelectual peculiarísima. Lo es ya por su ambición de construir **un sistema**, una visión integral del hombre y sus realizaciones: cosa inusual en nuestros medios —lo que ha movido a M. A. Claps a llamarle "el primer metafísico uruguayo" (¿no habría que decir, también, el único?). Pero, asimismo, por lo que enseña sobre la posición del Uruguay en el movimiento de ideas; por lo que todavía tiene para decirnos (su actualidad es un supuesto de nuestro interés por el tema), y, finalmente, por tratarse de un esfuerzo poco conocido, del que se han ocupado voces solitarias (la de Arturo Ardao, ante todo).

Si bien la significación de Figari como pintor parece reconocida y encomiada —no habría que dejar de visitar el museo "Blanes"— no sucede así con su importancia como pensador.

Al ocuparnos de un tema en la obra filosófica de P. Figari, aseguramos que existe un beneficio tangible en repasar un modo de pensamiento ligado a las corrientes científico-naturalistas que distinguieron, si bien no exclusivamente, el paso de un siglo a otro. Trátase de una personalidad fronteriza, como su propia cronología vital: casi el mismo número de años en cada centuria. Más que un acólito del cientificismo, un intelectual que lo reasume por su cuenta, mientras presta oídos a las tendencias que abrían nuevos rumbos. Como mentalidad teorética, un librepensador bien dotado y sin inhibiciones: en **AEI**, no hay casi nada de filosofía de cátedra; más bien, en cambio, desconfianza por el profesionalismo en materia de ideas, obra de "gigantes empeñados en cargar balones de algodón hacia las nubes".

Una época se define por sus mentores. Mientras se atiende a nuestras páginas, será necesario tener presente que, para un hombre y un momento de la historia de nuestra cultura, —a la vez, de Uruguay y de América,— **hacia 1910**, autores como Comte, Darwin, Spencer, L. Büchner, Renan, Guyau, Haeckel, Le Dantec, D.-F. Strauss..., (pero **también** Bergson, James, Boutroux), eran nombres enteramente familiares; investigadores, constructores de sistemas capaces de inspirar una toma de posición en torno a las cuestiones clásicas de la filosofía.

Eran maestros y guías; seguidos, sin embargo, con originalidad, con independencia de juicio. A menudo Figari **se aparta** de las doctrinas finiseculares y de sus consecuencias más obvias, acercándose a algunas de aquellas corrientes que, 60-80 años atrás, contribuyeron a renovar el ambiente filosófico. De ahí que, no obstante sus incuestionables orígenes, a pesar de la impronta en su obra de un Le Dantec o un Haeckel, insistamos en hablar de él como de una personalidad situada en la frontera de dos tiempos.

El resultado de tales desplazamientos es una síntesis personal felizmente ensamblada, en modo alguno un amasijo de nociones heterogéneas. Por otra parte, esta singular tentativa rioplatense, este "Ensayo filosófico desde un nuevo punto de vista" (tal era el subtítulo original), llamó en su momento la atención en círculos europeos, como lo prueban las dos ediciones francesas, de 1920 y 1926.

Utilitarismo

> **"La gran obra de arte es, pues, la civilización".**
>
> (178)

Figari construye pacientemente sus tesis. Aun en esto, en su caso un ejemplo infrecuente: un meditador solitario que, sin cultivar técnicamente las disciplinas filosóficas, va diseñando una concepción perfectamente coherente acerca del destino humano. ¿Amateurismo? Sin duda; pero un **amateur** cuidadoso del desarrollo consecuente de su punto de vista y que no lanza afirmaciones al azar. Por más que no todo sea de parejo valor, la calidad del esfuerzo global, y su aptitud para representar una ideología, —e, inclusive, una fase de la evolución nacional—, surgen (a nuestro juicio) con nitidez. Un estudio historicista no podría dejar de tomar en cuenta la simultaneidad entre el empeño figariano y la presencia en Uruguay del más decisivo de sus contemporáneos, José Batlle y Ordóñez.



Junto a su esposa, María Castro de Figari, en el Hipódromo de Maroñas, 1912.

El magnífico pintor empieza por desconcertarnos, como filósofo, al descartar de plano la visión "esteticista" del Arte y proponer, en cambio, **un concepto práctico o instrumental**. Esta manera de encarar el tema nos invita a fijarnos, ante todo, en los procedimientos del artesano y del ingeniero. Expresado con sus palabras: **artística** es, para Figari, aquella forma de acción en que se trata del "ingenio aplicado a la consecución de lo que demanda cada organización vital" (13). Por cierto que estamos lejos del culto de lo bello y de cualesquiera refugios ante las adversidades de la vida. Por tanto, no va descaminada la hija del artista montevideano, cuando ha escrito, con términos que es preciso conservar en su espontaneidad: "Dicha filosofía, en su esencia, le da al arte un poder social y una responsabilidad tan grandes como tiene la ciencia fisiológica al defender heroicamente la vida ante la muerte".

Aunque poco frecuente y, en esa medida, inusitado, el concepto propuesto no hace más que recoger una acepción y una tradición que el término **Arte** conlleva desde siempre: su referencia a **un modo de hacer**, o, más específicamente, a una manera de proceder caracterizada por la perspicacia y la eficiencia (destreza, habilidad). Es la acepción que vincula a la voz latina con la griega **techne**. Tal enfoque, sobre el que ilustra en primer lugar el diccionario académico, puede rastrearse en autores que componían la cultura media de un intelectual americano a comienzos de siglo —v. gr., en L. Dumont, en cuya **Théorie scientifique de la sensibilité** (1875) leemos:

"Por su etimología, el término **arte** —así como **árthron, articulación, artículo**— evoca la idea de concierto, ajuste o combinación de medios en vista de un fin, y, por ende, de disposición voluntaria".

Este u otros precedentes podrían invocarse con facilidad: servirían para mostrar que el instrumentalismo figariano no era una invención caprichosa, Sin embargo, importa hacer notar que el autor uruguayo **va más lejos** en punto a aceptar las consecuencias de su tesis. Mientras que, en el divulgador recién citado, se conserva todavía la distinción entre "artes útiles" y "artes de goce (**d'agrément**)", el texto de **AEI** cuestiona a fondo esa cualidad clásica y viene así a transtornar algunas de las ideas más arraigadas al respecto. Véase:

"Las denominaciones de **artes útiles** y de **arte aplicado**, son igualmente criticables. En cuanto a la primera, hemos visto que el arte es esencialmente útil y, por lo mismo, indivisible de este punto de vista; y respecto de la denominación de arte 'aplicado', resulta redundante, por cuanto el arte, **como medio**, debe estar siempre aplicado a una finalidad. No se concibe una forma artística, vale decir, deliberada y consciente, que no se aplique a un fin" (47).

Hay, pues, un **radicalismo** figariano que trasciende los planteos pedagógicos o meramente descriptivos. Como hoy se diría, Figari "se compromete" con su utilitarismo desenfadado, y es cosa de preguntarse si esta condena de los absolutos lo aleja de concepciones corrientes en nuestros días o, al revés, lo acerca a ellas: después de todo, es entre nosotros que ha vuelto a ponerse de moda exaltar las virtudes de la tesitura "pragmática" en las cuestiones más variadas —sea ése, o no, un nombre adecuado.

Semejante compromiso, un radicalismo tal, dimanan de las bases doctrinarias de las que Figari reconocidamente proviene: la teoría del hombre propia del **pensamiento positivista y evolucionista** cuya expresión madura se dio en la ingente obra de Herbert Spencer. Allí se encuentran las raíces intelectuales de **AEI**; lo que no quiere decir, según advertimos más arriba, que nos enfrentèmos con un simple eco del cientificismo decimonónico. El acuerdo, en lo general, es indesconocible: lo humano es una fase del proceso evolutivo, —no una excepción que requiera explicaciones sobrenaturales— y sus rasgos distintivos (que, por cierto, **existen**) obedecen a la mayor complejidad de organización "y, por ende, la pluralidad de sus necesidades y recursos". Existe sin duda un orden humano, (Figari no incurre en el sofisma del "no más que"), **pero** éste se halla en continuidad, no en ruptura, con el orden natural en su conjunto: toda ideología que lo exceptúe, que lo haga extraño respecto de las restantes formas vivas, no puede ser sino yerro y desvarío. Y, como de éstos ha habido y hay numerosos ejemplos, es hora de incitar al benefactor "retorno a la realidad".

Siendo así —siendo, el hombre, una criatura del "más acá"— tenemos que esperar que las diferentes funciones humanas tengan como empleo normal favorecer la adaptación al medio y asegurar formas de existencia cada vez más perfectas: como puede verse, un cúmulo de nociones susceptibles de crítica y, por eso mismo, cardinales. (Lo que no puede decirse es que **AEI** discurra nunca sobre asuntos banales.) En su tiempo y con sus coordenadas, Figari no abriga dudas acerca de (por lo menos) estos dos puntos: que el enfoque biologista es la matriz indispensable para captar el "fenómeno humano" (no olvidemos que el propio Bergson ha dicho que ése es el hilo conductor que no debemos abandonar), y que puede —y debe— hablarse de "perfectibilidad" (o de "evolutividad") y de "progreso" como de categorías **definidas y orientadoras**. "Meliorismo" de base naturalista, sería una denominación apropiada para esta antropología en la que resuenan, a la vez, temas de fines de siglo (éstos, los más acusados) y acentos característicos de la renovación filosófica operada en la naciente centuria, los que **no** están ausentes de las páginas de **AEI**.

Ante todo, y siempre, es la criatura humana un organismo práctico cuyos poderes se construyen en relación con el mundo, con la realidad en proceso incesante de mejoramiento. Aquellas de sus actividades que denotan plan inteligente, propósito en vista, constituyen la esfera del Arte, la cual, por lo tanto, no ha de ser concebida en oposición a la Naturaleza, puesto que emerge de ésta y a ella se subordina. Muy pocas veces, en el pensamiento latinoamericano, la terrenalidad del hombre, la afirmación de su condición esencial de ser que inventa y maneja herramientas, —uno no puede menos de evocar la definición de Franklin—, han recibido una formulación más explícita y, por así decirlo, más militante. Las máquinas, las carreteras, las construcciones son los arti-ficios que ponen al descubierto, primariamente, "el puesto del hombre en el cosmos" (1). También existe, sin duda, el disfrute de los cuadros y las sinfonías; pero este creador de artes bellas ha creído necesario advertirnos: a) que el punto de partida es siempre el de la actividad práctica, **sobre el fondo de la cual** —y sólo así— puede comprenderse el lugar (legítimo) del ocio, del solaz; b) que lo no-útil está siempre en riesgo de degenerar en amaneramiento y mero boato, con olvido de necesidades **sociales**; c) que, de hecho, los grados superiores del Arte son los que incorporan un ingrediente mayor de **verdad**, esto es, los que, conocimiento mediante, remiten a la realidad vivida en vez de alejar de ella (para Figari, esto equivale a incorporar un componente mayor **de verdad científica**).

La estética como derivado

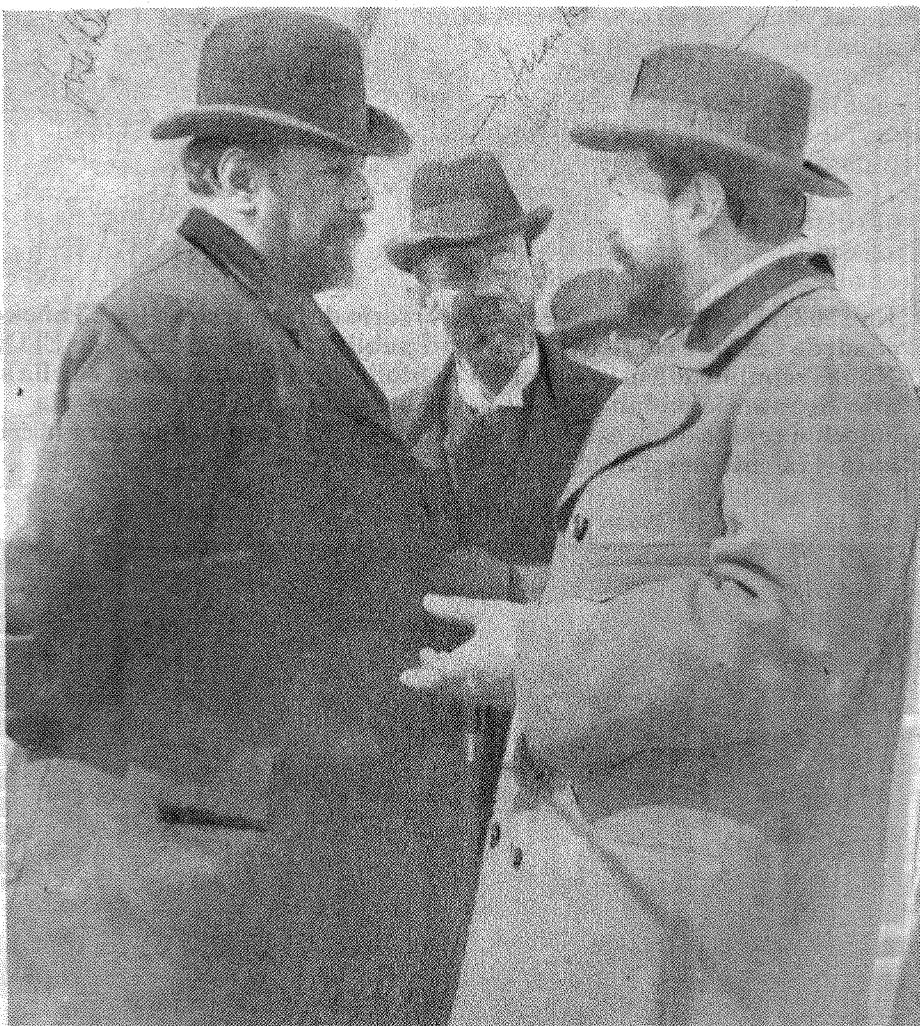
Al sostener las posiciones que esquematizamos, nos ofrece Figari materia sobre que reflexionar (y, llegado el caso, disentir): como antes dijimos, se trata aquí de cuestiones relevantes, inclusive actuales. Lujo y necesidad; urgencias primarias y subnecesidades; arte e industria; realización artística y "discurso" científico: estos asuntos, y otros aún, brotan con naturalidad en la exposición de **AEI**, definiendo un enfoque que posee sorprendentes coincidencias con desarrollos doctrinarios **posteriores** aunque considerablemente más notorios. (2)

El carácter **derivado** de la apreciación estética se destaca vigorosamente en este pasaje que aquí resumimos:

"El arte... primero fue rudo, aplicado a la más directa consecución de lo que era indispensable para la conservación del organismo, y luego se ha ido transformando a medida que el hombre aumentó su complejidad, hasta llegar a las formas más trascendentales de nuestros días.

"(...) Acaso, digo, no se tardó mucho en reservar los utensilios y armas mejor construidos, como ejemplares superiores a su fin inmediato, quedando así segregados del uso corriente. Debió evitarse lanzar, quizás, una flecha bien tallada, salvo el caso de imperiosa necesidad, naturalmente; y si fuera así, esto ya podría considerarse algo de lo propio que llamamos con rumbosidad 'obra de arte', vale decir, lo que halaga nuestra vanidad y nos solaza.

"A medida que una mayor complejidad ha determinado nuevas necesidades, el ingenio humano, puesto a contribución, ha debido realizar un mayor esfuerzo, y las obras mejor construidas han quedado como arquetipos, separadas del fin que las subordinaba a la satisfacción de una exigencia más perentoria. Estas obras han debido estimarse por encima de su aplicación francamente utilitaria" (55-56).



Con José Batlle y Ordóñez y Juan Pedro Castro

La franqueza del ensayo explicativo, —deducir lo bello a partir de lo *útil— no* basta para disimular la intrusión de elementos que comprometen la validez de la tesis. Un aspecto "estructural" reaparece en esa mención de las obras "**mejor** construidas", de los útiles "**bien** tallados"; y esto orienta hacia una descripción de otro orden. Con todo, Figari puede seguir sosteniendo que ha sido **en el proceso de** la fabricación de herramientas que la experiencia de lo bello se ha hecho presente —lo que serviría para mantener ante los ojos un trasfondo que no debe ser olvidado.

Algo similar ocurre con la aseveración, típicamente positivista, de que el grado de progreso se mide por la predominancia del ingrediente científico (3): "En la parábola que recorre la obra artística, desde el paso inicial hasta el punto terminal científico, o sea el 'summum', es que debemos buscar 'los grados de la evolución del arte', en la inteligencia de que todos los esfuerzos, en definitiva, tienden al mayor conocimiento" (50). Importa no apresurarse a juzgar. Si la afirmación de que la ciencia es la cima del arte puede sonarnos a ingenuidad de época, conviene al mismo tiempo no olvidar: 1) que la trivial dicotomía subjetivo/objetivo (el clásico par "yo"/"nosotros"), para traducir la diferencia entre arte y ciencia, es a todas luces insuficiente; 2) que la experiencia, por el gustador, de una gran obra artística es, en efecto, la experiencia de una obra **verdadera** aunque su poderoso fondo de verdad no tenga por qué coincidir con la legalidad científica como tal ("La educación sentimental", de Flaubert, nos impresiona con su estremecimiento de vida, —no, pues, como una ficción irresponsable— pero es asimismo claro que difiere de una sociología histórica de los sucesos pre- y post-1848 en Francia); 3) negativamente, una mala realización es aquella que no se sostiene, por **falsa.**

Industrialismo y cooperación

Figari es también hombre de su tiempo cuando se afilia sin reticencias a la confianza en los valores de la sociedad industrial. Una industria emanada de la ciencia es la manifestación superior del Arte, tal como lo concibe este uruguayo que tenía delante la transformación de su país en una nación moderna y, quizás, en una sociedad de bienestar. Con sus palabras: "hoy nos hallamos en la línea de transición entre una influencia sentimental que decae, y una influencia positivista que surge vigorosa"; 169.

Para ese antiguo régimen "sentimental", que se alejaba, tiene Figari las palabras de condenación más duras: es el viejo orden de lo tradicional, de la vanagloria, del lujo inigualitario, de la superstición, que pretende que el mero acongojarse (por ej., ante la muerte) es de suyo un signo de distinción. En el proceso así entablado, caen el Cristianismo y sus valores, a los que nuestro autor acusa de antinaturales e insinceros— de perjudiciales para cualquier visión de la vida que se inspire en el activismo creador y en la autoaceptación (las objeciones al cristianismo ocupan un buen espacio en este vol. I de **AEI**, que comentamos). Son, de nuevo, problemas que se suscitan y que vienen a confirmar que nos las habemos con un pensamiento viviente, con una mentalidad en absoluto adocenada. Problemas: vale decir, cuestiones que **permanecen** abiertas, como la idea misma de la industrialización y sus méritos, como la adecuación de tal o cual ética (en el caso, la cristiana) a las encrucijadas morales que aparecen con el "desarrollo" (y el término no es inaplicable a esa época). Por las dudas, conviene advertir que la fe figariana en el progreso, aunque enérgica, aunque mechada de iluminismo dieciochesco ("esas dos tendencias: el culto tradicional y el culto de la razón, de la verdad —esas sí, antagónicas— son las que se han disputado y se disputan el dominio de las conciencias... "), no equivale, sin embargo, a una ideología de puro crecimiento cuantitativo, que ignore los efectos sociales del trabajo científicamente conducido. El "modelo" subyacente aquí no es el darwinismo social que uno podría prever (o temer) en un admirador del genio científico y un apologista del obrar productivo. El eje de la concepción en **AEI** es, incuestionablemente, un enfoque de filosofía **utilitaria** (es tal vez la denominación que mejor le cuadra), pero la amplitud con que esta idea es entendida aventa cualquier sospecha de que se esté erigiendo la lucha despiadada, de todos contra todos, en el alfa-y-omega de la aventura humana. Ricos en enseñanzas aparecen, en este sentido, fragmentos como el que sigue, donde convergen los motivos más entrañables de la perspectiva figariana, que es la de toda una tendencia:

"Ni es tampoco el que los hombres sean más o menos malos, o más o menos buenos, lo que determina sus formas de acción, sino su estructura mental, sus orientaciones más o menos apropiadas a la convivencia social y a los intereses de la especie, dentro de la evolución natural" (59). Nos permitimos hacer notar lo siguiente: hoy se está dispuesto a reconocer hechos como la estructura mental y los efectos sobre la convivencia, pero es raro que se tenga la audacia de aceptar que ese criterio **remplaza** al criterio de bondad y maldad intrínsecas.

No pocas veces el término "cooperación", para oponerlo a conflicto o a dominación, es empleado por Figari para designar el modelo en vista. Un "espacio" de activos productores que asocian sus esfuerzos: tal el bosquejo de sociedad que vemos emerger de las páginas consagradas a la "orientación racional" que debe sustituir a la "tradicional"; la necesidad de pronunciarse contra el inmovilismo ineficiente del antiguo orden, explica que los llamados al espíritu de empresa sean más frecuentes que las apelaciones a la solidaridad. La integridad del planteo, empero, no deja dudas cuando leemos esta apreciación dirigida contra las sociedades jerárquicas inspiradas en —o ratificadas por— ideologías de tipo religioso: "Al descuidar como cosa secundaria lo terreno, y al encarar la suprema finalidad humana de un punto de vista tan individual, la actividad se ha dirigido hacia las formas suntuosas, **opresivas,** antes que a las formas igualitarias, **cooperativas,** cada cual ha buscado su propio lote, y de ahí que la lucha haya tenido que desarrollarse con ferocidad" (128; los subrayados figuran en el texto).

De igual manera, este hombre que no ignora la tendencia a la socialización ("socialización del arte", es expresión que se encuentra en **AEI**), pero ha reflexionado asimismo sobre la operación de la "selección natural", comprende claramente que el mejoramiento de los grupos postergados no ha de venir por ninguna clase de asistencialismo que paraliza en vez de fomentar. Una especie de socialismo por vía legal, el principio de una planeación gradualista y liberadora de fuerzas, se desprenden de estas líneas maduras e intencionadas:

"La selección natural, sin contar ya con las 'panaceas' de la caridad y la filantropía, mediante la investigación científica, tiende a verificarse dentro de la ley ordinaria, racionalizando la acción y adoptando medidas previsoras. En vez del consuelo 'verbal' con que se pretende confortar a los rezagados, a los vencidos y oprimidos, se trata de reducir las causas de malestar, las mismas que determinan el lujo social de la caridad, punto menos que anodino, y de evitar la represión violenta, el castigo terrible, como formas también ineficaces de acción, trocando tales expedientes por medidas de profilaxia. (...) Mientras que los tradicionalistas quieren contener por el terror, o remediar por la caridad los efectos perniciosos de una errónea organización social, los espíritus positivistas tratan de evitar **las causas** de perturbación, haciendo de modo que las multitudes se conviertan en elementos útiles por la instrucción, y en tanto que aquéllos confían en que allá arriba se ha de realizar la igualdad, éstos tratan de implantarla aquí... " (141).

Un razonamiento matizado, como es posible observar. Y es todo lo que en este artículo hemos pretendido sacar a luz: un aspecto estimulante en un ensayista del pasado que debe su celebridad a otra faena que lo ha hecho mucho más notorio; alguien, sin embargo, que merece ocupar un sitio entre nuestros pensadores más representativos. Ojalá que, en el lector, un conocimiento más amplio conduzca a renovados hallazgos.

De una cosa se puede estar seguro, en cualquier caso: nuestro tiempo, en que el gobierno de los asuntos sociales recae confesadamente en técnicos y administradores, bien puede llegar a reconocerse en un estilo de pensamiento al que exaltaba el prometido espectáculo de la movilidad ordenada de los bienes y las personas.

Notas

(*) Citaremos **AEI** según la edición de la "Colección de Clásicos Uruguayos" (Ministerio de I. P. y P. Social; Montevideo, 1960, 3 tomos, prólogo de A. Ardao) Se entenderá siempre que los números de página sin otra indicación, remiten **al primero** de esos volúmenes (El Arte — parte 1era.). Tuvimos a la vista la segunda de las dos ediciones francesas (1926): "Essai de philosophie biologique. Art, Esthétique, Idéal", trad. de Ch. Lesca, prólogo de D. Roustan; Revue de l'Amérique Latine, Paris.

También en la colección de Clásicos Uruguayos puede consultarse el grupo de trabajos: "EDUCACION Y ARTE", ensayos pedagógicos (hoy se diría: de política educacional) que cubren el primer cuarto del siglo. Se destacan los relativos a la organización de la Enseñanza Industrial y a la industrialización de la América Latina.

(1) Nos ha ocurrido pensar que esta noción del orbe humano se refleja, contemporáneo, en obras como "Tráfico de las Seis", del pintor estadounidense John Sloan (hacia 1908). Allí, una humanidad diligente y próspera utiliza diestramente los bienes de la civilización industrial. En lo alto, los estilizados vagones del ferrocarril elevado parecen el símbolo fantasmal de la eficiencia.

(2) Es, señaladamente, el caso del naturalismo de John Dewey, tanto en lo que respecta a la posición filosófica general como en lo que concierne a la teoría del (Dewey, **El arte como experiencia**, 1934). Las anticipaciones de Figari sobre los planteos deweyanos han sido subrayado por Ardao. Realmente, la semejanza de mentalidades brota por todas partes. Al leer el capítulo de **AEI** sobre el "recurso técnico en la acción artística" (154-73), se tiene la impresión de estar leyendo **How we think** y su generalización del método experimental; véanse, en particular, las tres instancias que Figari distingue en lo que hoy llamaríamos "conducta inteligente" y que él llamaba "desarrollo del esfuerzo artístico" (p. 158).

(3) Léase este encomio de la ciencia en la pluma de quien es, para la historia de la cultura, artista de excepción:
"Nada es más seguro ni más favorable a los intereses de la humanidad que la ciencia."
"El conocimiento científico implica la sustitución de la fe tradicional por el resultado de la investigación libre, de la leyenda por la verdad, de la plegaria por el trabajo, de la conversión por la convicción, de la imposición por la persuasión" (140).
No cede en nada al que podemos encontrar, digamos, en L. Brunschvicg.

Pedro Figari

Pedro Figari

Carlos Federico Sáez

En 1902, al cumplirse el primer aniversario de la muerte, a los 23 años de edad, de Carlos Federico Saez, Figari publicó la presente nota en El Día. Nunca republicada ni indicada en su bibliografía hasta ahora, en ella se muestran anticipadamente el talento literario —por la frescura y la emoción ceñida de su escritura— y el pictórico —por la fina mirada crítica ante el talento desaparecido.

¿Recuerdas, lector, a aquel adolescente raro, muy raro y a la vez alegre, chancero, expansivo, simpático, elegante que, a su regreso de Roma, expuso en el Bazar Maveroff una serie de dibujos bizarros y de telas que no semejaban ni en el color, ni en la línea, ni en la composición, ni en la forma del cartón siquiera, o del telar, a los que a diario, malos y buenos, acostumbras ver en caballetes lujosamente contorneados por un manto de terciopelo de tinte granate muy subido?

El pobrecito murió.

En Roma, donde pasó siete años, —de los catorce para arriba,— en la ciudad eterna, había sentado plaza punto menos que de personalidad. Tenía imitadores. Su vestido, su peinado, su sombrero, su porte, sus corbatas, sus alhajas, era todo distinto de lo que se estila; y, con todo, desde lejos ya se veía que no era un petimetre, un snob, un extravagante, sino un artista, y a la vez un gentleman, de lo más distinguido.

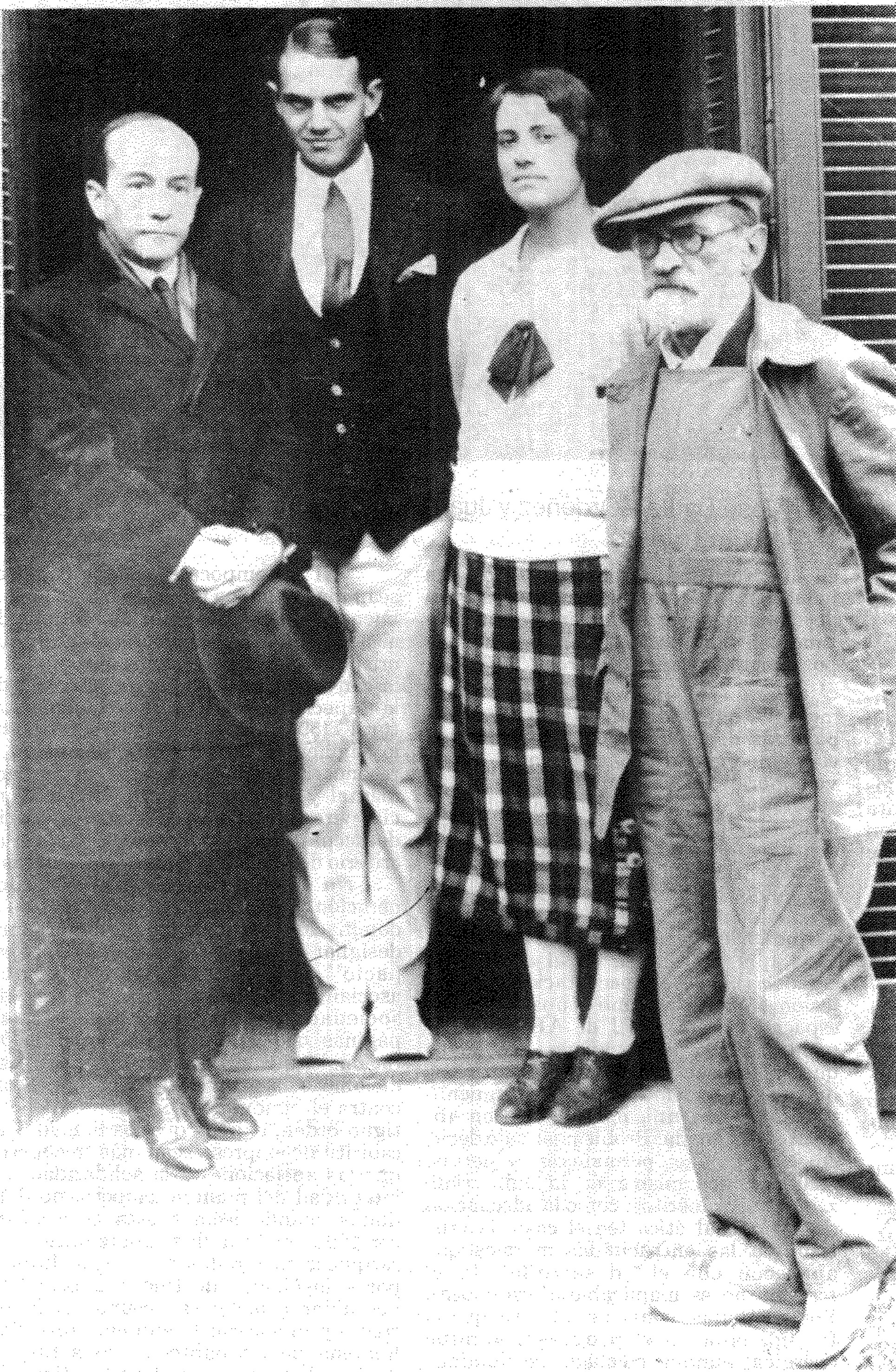
Decía monólogos y cantaba canzonetas napolitanas, con una gracia inimitable. Para remedar, era de verse. Se le invitaba especialmente a las fiestas, y hasta se le rogaba, puesto que su presencia era muy estimable, para darles variedad y alegría. En los salones se le hallaba tan decidido y desenvuelto, o más aún, que en su propio taller. A éste, lo había alhajado sin muebles: con tablas y con telas que, por los recursos de su ingenio, producían un efecto sorprendente, extraño y agradable. Va sin decir que no acordaba a cualquier quídam el derecho de frecuentarlo. Eso quedaba reservado para los refinados. Tenía partido en la bohemia artística de Roma y especialmente entre los pintores españoles, que lo amaban de veras.

Convencido de que apenas estaba a medio camino en su carrera, no abandonó un instante su firme propósito de retornar al viejo mundo, para seguir sus estudios. Gestionaba su nueva pensión, cuando el Ateneo hizo un llamado a concurso para proveerse de un cartel ilustrado.

Carlos Sáez se consagró con ardor al trabajo para corresponder lo más dignamente que le fuera posible al honor de la invitación. La idea de que en su país pudiera crearse un ambiente propicio al arte, le producía entusiasmos que no podía refrenar. Aunque el plazo era brevísimo, preparó por decenas sus apuntes y bocetos, antes de optar por el que debía merecerle la opinión de presentable, y preparaba, además, con reserva, una sorpresa de índole social para esas fiestas. Nos había pedido un monólogo, humorístico para recitarlo, de improviso, en el día de la inauguración. Deseaba concurrir de todas maneras al mayor brillo de ese paso inicial, que su fantasía le hacía aumentar, hasta ver en él un resurgimiento del país a la vida del arte.



A principios del 70, Figari adolescencente



En 1928, en París. Le acompañan sus hijos Isabel y Pedro.

Expiraba el plazo fijado y a última hora apareció Sáez con su afiche y dos bocetos. Pidió su espacio y él mismo, encaramado en una escalera, los colocó lo mejor que pudo. Luego que los hubo examinado detenidamente en su luz y en su lugar, como que llevaba un pincel y unas tintas retocó desde lo alto algunos puntos salientes del cartel, mientras se discurría, con marcada satisfacción, sobre las diversas obras que habían acudido a la cita, y sobre el éxito de los festivales. Sólo faltaban tres días para abrir los salones del Ateneo.

Al día siguiente, volvió Sáez y estuvo ayudando a sus compañeros, —voluntarios entusiastas— en la tarea de disponer en espacios apropiados los carteles, lo mismo que en las jaranas juveniles con que se amenizaba la obra. Poco más tarde, lo vimos acurrucado, sobre una silla, hacia un extremo del salón, mirando con sus ojazos llenos de melancolía a los amigos que seguían con afán y con júbilo los preparativos de la fiesta: unos clavando carteles, trepados hacia lo alto de las escaleras; otros ordenando los carteles a exhibir, y otros, por fin, dando instrucciones, desde abajo: todos gozosos. Nos acercamos al pintor, y le interrogamos.

— ¿Qué hace usted ahí, tan solo? ¿Acaso está estudiando el monólogo?...

— El monólogo peligra, —nos dijo,— me parece, mi amigo, que ya no sé dirá...

— ¡Cómo! —¿Ud. se echa atrás?

— Esto va mal, contestó Sáez con profunda tristeza, va mal, muy mal...

¿Qué le pasa?

— Ya me volvió la fiebre. Todas las tardes me pasa lo mismo. Vea, nos dijo, extendiendo la mano.

Instantes después se retiró. Al otro día ya no vino.

Era extraordinaria la precisión de sus observaciones.

Desentrañaba el secreto de la línea, las sugestiones del color, los misterios de cada individualidad con verdadera maestría. Su temperamento de artista se esforzaba a toda hora en el ejercicio de hallar el carácter, lo intrínseco, lo íntimo de cada cosa prescindiendo de las trivialidades del detalle. Cuando estudiaba, se le veía aprisionar al modelo con sus ojos centelleantes, escrutadores y tenaces, que no abandonaban su presa, hasta haberla fijado con el lápiz en el papel, o con los colores en la tela.

¡Oh! Estaba tallado para destacarse en el arte. Poseía una de las más envidiables cualidades del artista nato: tenía todas las despreocupaciones de la independencia personal, que perfila al verdadero cultor del arte, al **buveur d' eau**, que menosprecia olímpicamente los artificios y malicias usadas para poder agradar, y por ende, el aplauso fácil y los éxitos del mercantilismo. Prefería de un modo espontáneo y sincero ser pequeño con personalidad propia a ser notable por acto de imitación. Rara virtud.

Esta facultad, auxiliada por la agudeza de una mirada certera, franca, precisa y por un temperamento refinado que destaca a la legua lo bello de lo chillón, lo distinguido de lo chabacano, lo delicado entre lo burdo, lo exquisito entre lo burgués y lo vulgar, le había captado el aprecio de verdaderos artistas de Roma que no desdeñaban de cierto su crítica; y hacía caricaturas de un aticismo admirable sin excluir las caricaturas de sí mismo, que son impagables. Nadie era exigente para con él, como él mismo, que se erigía en sincero jurado de sus obras.

Es increíble el número de estudios y bocetos que rompió en pedazos y echó al canasto, después de haberlos trabajado con amor.

Confiado en su porvenir veíasele rebosar un semillero de ambiciones nobles en su semblante abierto, movido, de mirada inteligente y rápida como saeta: se le sentía latir en presencia de un paisaje, de una cabeza de estudio, de una silueta, de un juego de sombras, de una línea graciosa, de una flor. Amaba entrañablemente a la Naturaleza que tan temprano le quitó el ser.

Cuando ya el flagelo marchaba victorioso, su enfermera inseparable, —su virtuosa y solícita madre,— que no podía creer en la evidencia de su suerte, lo alentaba para que hiciera algo más que estudios y esbozos.

— No, decía el enfermo, yo no puedo hacer cuadros todavía.

— ¿Por qué no, hijo mío? Otros valen menos que tú y hacen cuadros. Supondrán que no tienes talento.

— Vea, mamá: cuando no he hecho cuadros, es porque no me he sentido con fuerzas para tanto. ¿Habrá prueba más concluyente?...

Después de una pausa, continuó:

— En verdad, apenas en estos días se me ha ocurrido hacer un cuadro. Me parece verlo: en el fondo gris se ve un carro funerario, con inquietos caballos negros empenachados. Los palafreneros con sus libreas galonadas de oro, rígidos; en el centro, algunas personas del cortejo miran con un semblante angustioso el féretro descubierto, donde un joven, sereno, parece dormir.

Aquella tarde que se retiró del Ateneo, febriciente, fue para no abandonar ya el lecho en que expiró. Ni pudo asistir al acto inaugural. Hace un año, hoy, que Carlos Sáez dejó de existir. Obtuvo el primer premio: una medalla de oro y una indemnización de cincuenta pesos.

La agonía fue larga y terrible; y pocos momentos antes de morir, decía a los que le rodeaban:

"Díganle a Figari que los cincuenta pesos que me corresponden por el premio, los dejo para la Escuela de Bellas Artes del Ateneo. Es muy poco, pero deseo ser el primero en suscribirme para esa Escuela. La medalla es para mamá."



Inédito
de Pedro Figari

Un cuento de Broqua

Figari escribió una treintena de cuentos estando en París entre 1927 y 1928 y preparó con ellos un libro del cual solamente terminó publicando, traducido al francés, "Dans l' autre monde", **en 1930. Años más tarde, en 1951, Angel Rama publicó una selección de éstos, bajo el título** Cuentos.
El presente relato — "una macana", restituyendo el título original que el autor dispusiera en definitiva: Cuentos y macanas (Acotados gráficamente) **— de un humor y una ironía muy figarianas y muy nacionales, y sus correspondientes ilustraciones, permanecieron inéditos.**
El prefacio que Figari escribió para su libro decía:
"En la inteligencia de que son cuentos y sueños lo que integra la mentalidad humana en mayor proporción, comenzando por la propia Historia, me atrevo a publicar estas páginas.
Aun cuando presumo que a los graves y solemnes, —tendenciosos,— no les interesarán, y lo lamento, esto no puede impedir que me dirija a los demás: a mis afines espirituales, más humanos. A ellos va mi relato. París, 21 de mayo de 1928. Pedro Figari."

Dejando al lector la tarea de colegir lo que hay de cierto, he ahí lo que me contó mi amigo Broqua:

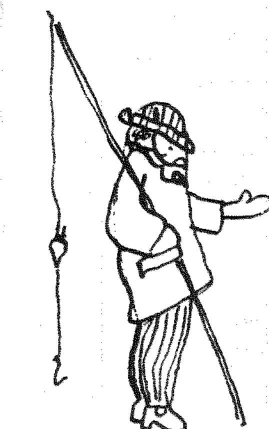
Estaba pescando en uno de los antiguos muelles primarios de la bahía de Montevideo, donde tan a menudo las aguas barrosas, muy turbias y quietas, reflejaban un cielo crepuscular sin quebrarlo. Sólo quedaban algunas gaviotas rezagadas por demasiado golosas, y trazaban arabescos blancos sobre el fondo cárdeno; las demás ya se habían ido a dormir. Desierto el muelle, y silencioso el paisaje, podía él entregarse a sus sueños, no sin sentirse vejado por la obstinación de la negativa en sus pescas. Quedó pues, a pesar de la hora, con la caña tendida sobre el mar, sumido en sus quimeras musicales y poéticas, esperando ser más feliz en la pesca a esta hora singular.

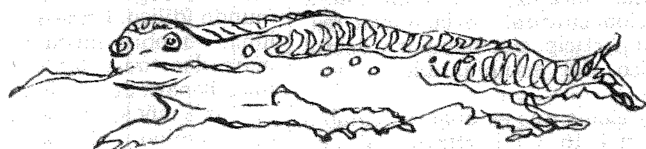
Miró hacia arriba, para ver los extraños vuelos con que poco antes se balanceaban sobre el agua perezosa las últimas gaviotas, y, no viéndolas ya, miró hacia el extremo de su línea. Con gran sorpresa notó que la boya se movía apresuradamente; un instante después se hundió. El, ufano, con ambas manos tiró hacia afuera, vigorosamente, y con terquedad. Vio a poco un enorme pescado o pez, lo que no acertaba a saber con la emoción, y no sin maña, y aun con pena, pudo izarlo hasta el muelle: era un bagre.

Radioso, lo miró fijamente, y fue notando que tenía su presa algo de extraordinario; por de pronto, usaba bigotes, y su fisonomía no podía ser más humana. Los ojos ofrecían la inconfundible expresión de los curiales acostumbrados a usar gafas.

Al notar la honda impresión que su aspecto produjo, el pescado le dijo:

— ¡Vea, señor Broqua, por favor, sáqueme el anzuelo con cuidado; tengo muy sensible este lado de la cara!





Puso tal tristeza en su semblante al decir esto, que Broqua quedó enternecido y mudo. Apenas pudo reaccionar, se le aproximó, y, al notar que el pescado se había humanizado aun más, se dijo: "¡Esto sí que es el prodigio!" Después, lleno de emoción, ansioso, preguntole al bagre:

— Bagre, por favor, ¿cómo me has conocido?

— Bueno fuera: ¡quién no conoce a Broqua! —exclamó el pescado sonriendo melancólico, pues el anzuelo y la falta de su elemento, el agua, lo tenían cohibido.

— Cree que lo que me dices me intriga, —contestó Broqua cada vez más sorprendido. —Bien sé que soy conocido, pero no pensé nunca que mi notoriedad llegase hasta aquí.

— Si lo sabemos todo, —añadió el bagre,— con respiración fatigosa. Puedo asegurarle que no vivimos pensando en otra cosa que en lo que ocurre en tierra.

— Cuéntame, cuéntame todo, —dijo Broqua, asombrado, como si hubiese perdido la noción de la realidad. ¿Cómo pueden estar Uds. al tanto de las ocurrencias de la ciudad!

— ¡Y los diarios! —repuso el pescado— ¿cree Ud. que no nos llegan? Vienen en pedazos, es verdad, pero nos esmeramos en juntarlos con cuidado, y lo propio hacemos con los papelitos, y leemos. A veces hasta sabemos las cosas más secretas.

Atónito, Broqua, al oir todo esto, palideció; creía soñar; y el bagre, conmovido a su vez, al notar que se le considerase con tanta simpatía, agregó:

— ¿Y piensa Ud. que de los de tierra sólo yo estoy aquí?

— Cuéntame, cuéntame, —suplicó Broqua desbordado de curiosidad anhelosa.

Con una respiración cada vez más fatigosa, dijo el bagre:

— Muchos somos los que vivimos por aquí, vagando, sin poder alejarnos, atraidos por el amor del terruño. Todos los venidos a menos, los mismos que Uds. suponen desaparecidos o muertos, nos pasamos día y noche dando cabezazos contra la orilla, deseosos de volver a lo que fuimos; pero: ¡qué hacer! No es poco lo que me afrenta el que me llamen bagre, simplemente. En tierra yo me llamaba Roque...

— ¡Roque qué! —exclamó Broqua, estupefacto al ver que el pescado conservaba su nombre terrenal.

— Roque Elotario, —contestó el bagre— ¿No ha oído nombrar?

— ¡Si no se conoce otra cosa! —dijo Broqua, afirmativo.

— Casi todos los de mi familia quedaron en tierra, —añadió el bagre. De los Elotarios sólo tengo aquí a un primo conmigo.

Broqua, si bien notaba que le era cada vez más difícil la respiración al bagre, no sabía de qué lado inclinarse, si hacia el de su compasión o el de su curiosidad, pues ambas se disputaban en su espíritu. El bagre lo miraba suplicante.

— Dime, por favor, —preguntole Broqua a su interlocutor ¿Cómo se alimentan?

— Con los residuos, —contestó humillado el bagre.

— ¿Y son así, utilizables? —insistió mi amigo, cuya sorpresa iba en aumento.

— ¡Cada día menos, señor Broqua! —exclamó el bagre, el cual poco a poco se iba amoratando, muy escaso de respiración, queriendo colear, y muy triste ya.

— ¿Y qué puedo hacer por tí, dime? —preguntó Broqua.

— Bien ve, señor Broqua, que lo urgente es que me saque el anzuelo, con cuidado, y que me ayude a volver al agua, pues ya he perdido la costumbre de respirar en tierra.

— Te he de complacer; pero te pido disculpes un ratito más mi gran curiosidad. ¿No se te ocurre nada para tus parientes; yo conozco a muchos!

— Por el momento, —contestó el bagre,— sólo me ocurre pedirles que tengan más cuidado con los residuos, y que no sean tan tacaños.

— Es bien poco lo que les pides...

— ¡No crea, señor Broqua; y ya verá





que ni eso me van a conceder!

— Les daré recuerdos de tu parte.

— Vea, señor Broqua, déselos nomás; pero, ya verá que no los aprecian.

Había tal dosis de escepticismo y de resignación en el bagre, que Broqua comenzaba a sentir, fuera de un hondo enternecimiento, cierta admiración; y preguntó:

— ¿Cómo han podido Uds. acostumbrarse a vivir en el agua, y en silencio; cuenta: ¡cuéntamelo por favor!

— Qué quiere, señor Broqua, no ha sido sin esfuerzo ni fatiga que nos hemos hecho a nuestra situación; pero como esto se hizo poco a poco, de descenso en descenso, hubimos de acostumbrarnos al nuevo elemento; y ya me ve a mí.

Broqua, cada vez más sensible, inquirió:

— ¿Y son muchos Uds., los venidos a menos? ¿Sus familias saben que están Uds. aquí, en esta situación?

— Algo han de saber ellas también; y algunas familias hay también aquí; los Grébanos, por ejemplo, están todos, y si quedase alguno en tierra, no tardará en venir... De mis parientes, por la rama materna, no tengo a mi lado más que a un primo, Goyo Enfija, con el que andamos siempre juntos. Y la suerte que no me vio salir, pues se habría desesperado, pues nunca iba a imaginarse que era con el señor Broqua, que iba a habérmelas!

— Me gustaría conocerlo, —dijo Broqua.

El bagre, si bien iba respirando con gran dificultad, dió un silbido raro; esperó un instante, y dijo:

— No ha regresado aun. Iba detrás de unas moharras, tan escasas según son estos días. Crea que conocemos bien a fondo nuestro ambiente, señor Broqua.

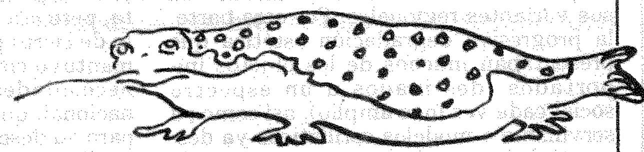
— Pero Uds., —insistió Broqua, deseoso de penetrar el misterio,— fuera de su dolor moral, deben sentir mucho frío, en invierno, sin ropa...

— ¡Vea, —dijo el bagre,— en qué estado están las mias! Casi ni se advierte ya que lo son. Este jaquet, que Ud ve, se ha ido deshilachando de tal modo que hasta ha perdido su caracter de ropa. Parece una piel; vea mis zapatos; mi camisa; todo, fuera del chaleco blanco, que está bastante bien, todo lo demás se halla en un estado deplorable.

— Escucha, —dijo Broqua,— te traeré buena cantidad, pues ropa vieja no me falta a mí, ni a mis amigos.

El bagre, que se estaba ahogando, dijo entonces con humildad:

— Le agradeceré que me saque cuan-



to antes el anzuelo, señor Broqua, ¡con gran cuidado, por favor!

Mientras Broqua operaba, solícito, dijo:

— Lo que no alcanzo a comprender, es que tú, siendo inteligente, —pues pareces un hombre, en fin de cuentas—, hayas podido caer en el error de morder el anzuelo.

— ¡Es el hambre, señor Broqua, el hambre, —exclamó con gran angustia el bagre,— lo que nos hace correr el lance! Bien sabemos que nos pueden enganchar, pero el hambre es tal que nos hace morder.

— Bueno, —dijo Broqua, cuando hubo desprendido el anzuelo,— ya está.

— Echeme al agua, señor Broqua, —suplicó el bagre,— ya no puedo más.

En tanto que Broqua se esmeraba en complacerlo, la noche estaba ahí, con su luna, dando un tinte cada vez más dramático al escenario, y Broqua, dijo:

— Tengo gran deseo de conocer a tu primo, Goyo Enfija.

— Se lo presentaré, no dude; se lo presentaré,— dijo el bagre, y mientras caía al agua, casi ahogado, con mirada triste, que hacía más plateada aun la luz de la luna, agregó:

— ¡Muchas gracias, señor Broqua!...

Broqua quedó mirando, por ver si reaparecía, y sólo vio unas burbujas por entre papeles dispersos; recogió su caña y se fue nostálgico, no sin cierta alegría interior, seguro de haber visto cara a cara a la Quimera.

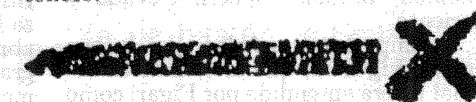
Terminado el cuento, uno de los oyentes preguntó:

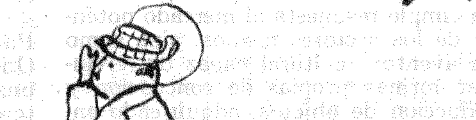
— Claro es que no quedaron ahí las gestiones.

— Les diré con franqueza. Volví varias veces para ver si aparecía, pero ni a él, lo ví más; ni a Goyo Enfija, y eso que le silbé. Les llevé migas de pan, también; pero de esto les ruego no hablen, porque Dios sabe cómo se interpreta.

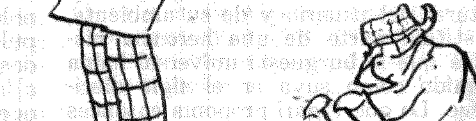
Poco después agregó, con cierto dejo de tristeza:

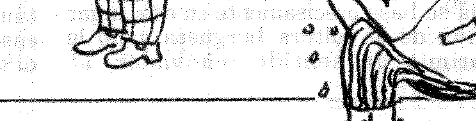
— Además me habría gustado ver a Goyo Enfija, al que creo haber conocido hace tiempo, en Maroñas. Era datero entonces.













Pedro Figari

Gabriel Peluffo

Figari: el ingreso de la artesanía en el debate cultural

La renovación formal que tuvo lugar en Europa dentro de la arquitectura y el diseño a fines de siglo, llegó a nuestro país especialmente a través de publicaciones que testimoniaron las obras del nuevo estilo secesionista y el despertar de las "artes decorativas" en sus variantes regionales. Por otra parte, la progresiva degradación estética que presentaban muchos de los objetos importados (destinados a un espectro social cada vez más amplio), así como su servilismo a modelos estilísticos ya desprestigiados en los propios países de origen, determinaron un clima propicio en nuestro medio para alentar técnicas artesanales propias, especialmente aquéllas aplicables a la producción de objetos domésticos.

En 1900, el doctor Pedro Figari presenta en Cámara, su proyecto para la creación de una Escuela de Bellas Artes. En su fundamentación se decía que "la enseñanza artística, y muy especialmente cuando se dedique a difundir sus formas de aplicación a la industria (resultará) un poderoso propulsor de sociabilidad y de cultura". Su autor, adhería todavía al consenso social que consagraba las artes académicas por encima de las "artes aplicadas", pero proponía para estas últimas un nuevo sentido en el contexto cultural: "fuera de la arquitectura, la pintura y la escultura, que en su faz superior serían acometidas por los elegidos, (...) surgirían vigorosamente las artes aplicadas, las artes decorativas que comprenden, puede decirse, la mayor parte de las manifestaciones estéticas..."

Este reconocimiento de "las artes" en un campo tradicionalmente reservado al dominio de "el Arte", significaba en principio, trasladar el problema artístico de su virtualidad estético-metafísica a sus posibilidades concretas como actividad social y productora de objetos.

Aún cuando en su proyecto Figari sostenía que tal enseñanza "refluirá en bien de las clases menesterosas", resaltando así el interés social y económico de la pequeña industria de tipo familiar, también apuntaba ya, a lo que sería su pilar ideológico en la polémica de 1910 con Pedro Cosio, y posteriormente en su práctica docente: la identidad cultural como propósito, a nivel nacional o regional. "Sin optimismos —dice— puede presumirse que, en breves años, el Uruguay habrá formado su propio criterio y su ambiente al respecto, y esto contribuirá a modelar el tipo nacional (...), lo cual significa un progreso efectivo y muy estimable, como lo es todo lo que tienda a perfilar netamente la nacionalidad, de una manera elevada y consciente".

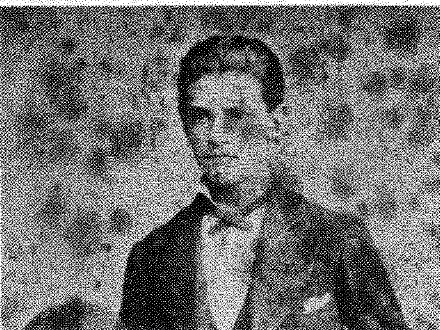
Es importante señalar, por lo que tenga de vigencia, que la formación artesanal no era entendida por Figari como una simple respuesta al mercado potencial de los sectores medios; sino como una aventura cultural capaz de reivindicar formas propias de concepción y producción de objetos, adquiriendo entonces una cierta independencia respecto al paternalismo sostenido por los países industrializados.

En efecto, la función del objeto de uso doméstico, como calificador social y cultural del usuario y de su ambiente, constituía parte de una herencia histórica que la burguesía universal había asumido como suya en el siglo diecinueve. Lo que Figari proponía entonces tenía su base precisamente en este lugar común de la cultura burguesa, pero le imprimía un sentido renovador, al pretender lograr la formación de un "ambiente" a escala nacional y con él, las bases para una producción comprometida con los recursos humanos y las materias primas regionales.

Se trataba de una iniciativa en muchos aspectos compatible con los objetivos políticos del reformismo batllista, pero era también una idea proveniente de cierto progresismo intelectual, y se mantuvo como tal, independiente de las necesidades reales de una industria nacional, que si bien era escasa, requería para su desenvolvimiento, mano de obra medianamente especializada, en el marco de una estructura capitalista y dependiente, que ya era un hecho en el Uruguay.

Esta circunstancia, puede explicar en parte, los sucesivos contragolpes sufridos por la prédica pedagógica de Pedro Figari, cuando debió entrar en un terreno controlado por presiones sociales y resortes políticos.

En agosto de 1915, Figari asume la dirección interina de la Escuela de Artes (como él la llamó), habiendo ganado la confianza provisional y espectante del presidente Viera. Durante su breve actuación de un año y medio al frente de los cursos de esa institución, se abocó, según sus propias palabras, a "que los veinte talleres se aplicaran todos a enseñar la manera de construir e idear objetos integrales, de valor práctico". Allí se produjeron casi dos mil objetos, cuya clasificación por rubros resulta aproximadamente la siguiente: quinientas piezas de cerámica; ochenta de metales; doscientos veinte objetos de mimbre; doscientos treinta piezas de madera pertenecientes a carpintería, mueblería y escultura; quinientas hojas de vitraux y ciento ochenta piezas de género, alfombras y bordados.



A principios del 80, joven estudiante de leyes.

La ley del 12 de julio de 1916, instituye un Consejo Superior de Enseñanza Industrial que asume sus funciones en abril del año siguiente, y a cuya integración Figari renuncia indeclinablemente.

Si la composición del Consejo de Patronato de la Escuela de Artes y Oficios entre 1910 y 1915 había tenido una discreta representación de los sectores industriales, comerciantes y políticos, la del Consejo Superior que comienza sus funciones en 1917, colocó la dirección de la enseñanza directamente en manos de los principales industriales, así como encargados de la tecnología química y energética que se impulsaba a iniciativa del gobierno. Los dos años intermedios, correspondientes a la actuación de Figari en la Escuela, quedan como una experiencia sin continuidad histórica, puesto que aquélla enseñanza industrial no constituyó —a diferencia de la etapa precedente y de la que la procedió— una mera instancia dedicada a aprender y perpetuar determinadas conductas propias del sistema, sino al contrario, pretendió proporcionar una instancia crítica y creativa, reveladora de criterios, ubicada en la difícil perspectiva de una identidad cultural nacional.

Si por un lado, en su vida profesional y política Figari mostró una indeleble afinidad ideológica con el marco jurídico institucional del sistema, en su actuación como pensador y educador, cumplió el papel de un verdadero agitador cultural frente a sus contemporáneos. Su prédica constituyó un ataque directo al gusto decadente y al mimetismo "macarrónico" de la burguesía y los sectores medios, pero poniendo en juego las propias posibilidades que esos grupos presumiblemente poseían en materia de renovación cultural.

Siendo aquéllos sectores, aún desdibujados, los llamados por la política reformista a cumplir un rol de articulación y de palanca clasista en el sistema, podrían también, mediante la independencia económica que le reportaría su condición de pequeños industriales, provocar esa anunciada renovación del gusto a escala "ambiental". Si éste fue el pensamiento de Figari, los hechos le desdijeron rotundamente en la segunda década del siglo. Dos causas esenciales parecen haber contribuido al fracaso de su propuesta. En primer término, la resistencia política que encontró su proyecto en las muy adversas espectativas del empresariado industrial ya constituido, a quien Figari no sólo daba la espalda, sino le establecía competencia, al convertir a la Escuela en un centro de importancia como productor de objetos y de ideas para su diseño. En segundo lugar, la inconsistencia de clase y la heterogeneidad cultural que caracterizaba a los sectores medios y bajos, los que constituían naturalmente los recursos humanos básicos del proyecto.

Cuando en la década de 1960, los jóvenes de clase media montevideanos, inauguraron una práctica artesanal espontánea en el campo del mini objeto, lo hicieron en el marco de una propuesta cultural alternativa de carácter global. La misma estuvo avalada por la real existencia de una clase media que habiendo forjado su conciencia social en las dos décadas anteriores, buscaba ahora su definición cultural en la nueva realidad de la participación popular y del rol protagónico del estudiantado universitario.

Tales elementos estaban en cambio ausentes en 1916, y a partir del "alto de Viera", los propósitos impulsados por Figari quedaron aún más aislados desde el punto de vista político. Su actuación fue duramente criticada en el seno del nuevo Consejo, el cual propició, con mayor diligencia a partir de 1920, la cabal asimilación de esa enseñanza por parte de las directivas que en lo social, económico y político, imponía la totalidad del sistema.

Respondiendo con coherencia a este reordenamiento de valores, también el círculo de Bellas Artes desde 1919, dedicó todos sus esfuerzos a la exclusiva formación de pintores y escultores, quedando así restablecida en los hechos la doble categoría socio-cultural por la que se separaban trabajo intelectivo y trabajo manual, aún cuando se proclamara la inconsistencia de esa división, en el plano de la especulación teórica.

Figari antes de Figari

Jorge Castillo

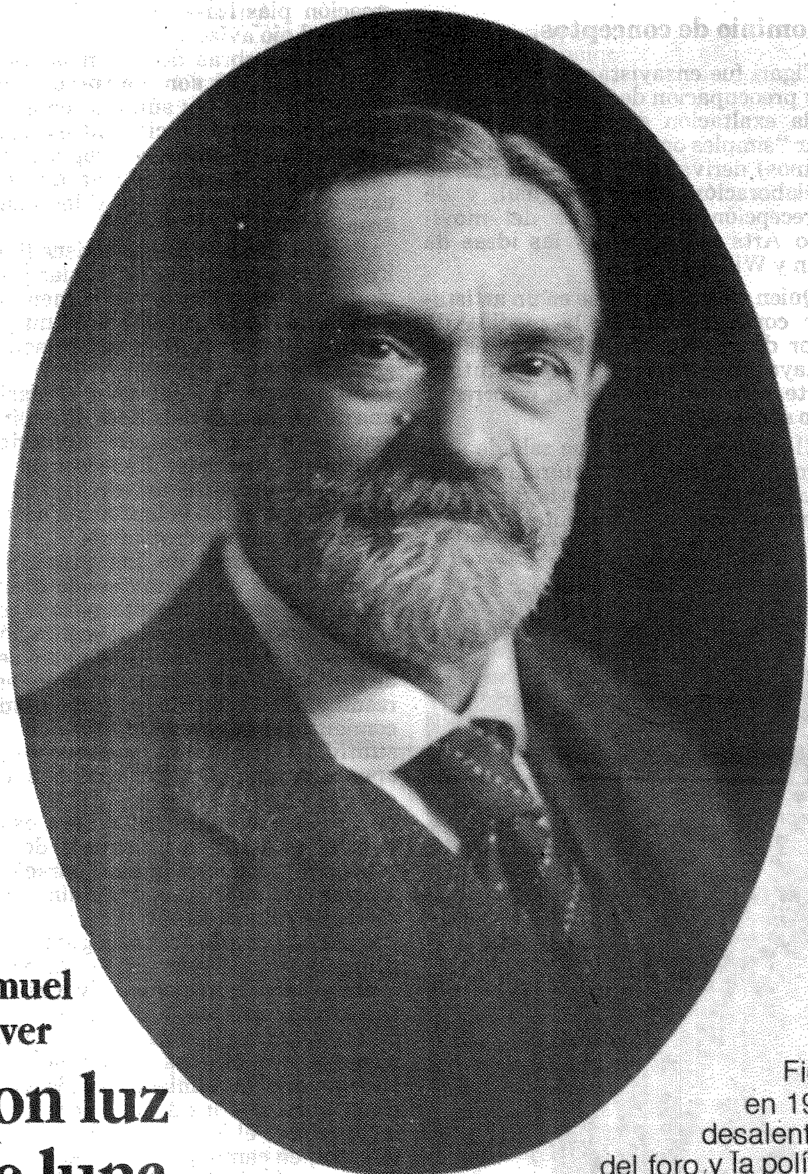
El amanecer pictórico

Figari es antes dibujante que pintor. Su desformulación graciosa, libre, está primero en los dibujos que en los óleos. Magníficos dibujos que llenan álbumes hasta hoy poco conocidos donde aparece transparente su fantasía; ingenuas escenas de hombres primitivos, tucanes, caballos, bailes gauchescos o negros bailando. A lo Daumier, realiza apunte tras apunte, como en el juicio del caso Almeida. Agudo observador expresionista con insólita libertad de trazos.

Este dibujo ricamente vibrado e imaginativo, fermenta el grafismo pictórico de sus grandes obras finales. Quedan así de lado, como mero recuerdo romántico, los muchos años de pintor aficionado, dócil al gusto ottocentista, del que podemos señalar como ejemplo la "Puerta de la Ciudadela" o el "Autorretrato con su mujer".

Figari, que nunca fue un conformista —como abogado, como hombre público y como reformador de la enseñanza—, reelabora tanto sus ideas estéticas ("Arte Estética Ideal", 1912), como las políticas y las educacionales, se duele por la incomprensión o el rechazo. Los golpes arrecian con posterioridad al nombramiento, en 1915, de Director de la Escuela de Artes y Oficios, debiendo renunciar poco después. En ese período crítico, previo a su voluntario retiro a Buenos Aires en 1921, germina un conjunto de obras de particular interés. Su mano se hace sabia y llega a escribir esos cuadros con un grafismo absolutamente distinto al de su obra precedente. Estamos en los años 1917 - 1922. Podemos decir que a los cincuenta y cinco años comienza la madurez plástica de Figari como pintor. Carga las telas con grueso empaste tratando de unir el sosiego de la naturaleza a la turbulencia de sus preocupaciones y aparecen las playas con ombúes retorcidos —¿por el viento?— y los hombres primitivos, seguramente fugas-retorno subjetivos a un mundo idílico. En esos cuadros de luz de luna, su obra íntima y poética, están marcadas todas las tentativas que después llenará de luz. Esa luz de luna es la de sus sueños. La seguridad de que ese es el camino justo hará que sus ombúes nocturnos pasen al pleno día. Su amigo, el Arq. Carlos Herrera Mac Lean recuerda en el libro que le dedica, que fue "en el ámbito propicio de una Venecia bañada en plata lunar... cuando penetró convencido en el claustro misterioso de la verdadera creación pictórica". El color será el regocijo, tal vez el premio, pero cuánta humanidad sentida queda en esa obra expresionista, tan injustamente postergada, de los años 17 al 21. Gozar a Figari, es saber descubrir en esas tentativas la seriedad —aún en el humor—, la raíz de la creación. Así lo supieron sus amigos primeros de Buenos Aires: González Garaño, los Güiraldes... que conservaron obras de esta etapa. Los herederos de Pedro Figari guardaron hasta hace poco tiempo este conjunto de obras. Es justicia reintegrar este Figari fermental, expresionista, a su obra total.

Pedro Figari se da a conocer como pintor en 1921 mediante dos exposiciones, una en Buenos Aires en la Galería Müller y otra en Montevideo en la Galería Maveroff, iniciando a partir de entonces una febril actividad pictórica, primero en Buenos Aires, luego en París y finalmente de vuelta en el Río de la Plata, que le convierten en el Figari hoy por todos conocido. Estas dos notas se refieren al primer Figari, un hombre ya mayor que buscó y encontró el lenguaje propio que convirtiera sus últimos años en una espléndida aventura de la creación.



Figari en 1917, desalentado del foro y la política, comenzará a pintar.

Samuel Oliver

Con luz de luna

Hay una importante obra de Figari que ha permanecido casi oculta y que ahora descubrimos con gozo e interés. Encontramos un nexo profundo entre las telas pintadas entre los años 1917 y 1921, y los cartones exhibidos en Buenos Aires en esa última fecha, con los que se inicia el conocimiento y divulgación de su obra.

Cuando Figari pinta sus recuerdos y memorias, convive con ellos. Es el Figari que lleva al extremo nuestros sentimientos: de la algarabía de los candombes a la apretada resignación y desamparo ante la muerte; de los patios criollos a los aparentemente candorosos salones federales. El Figari de los añiles y los anaranjados, de las armonías imposibles y felices, del movimiento y el humor.

Y ahora, nos enfrentamos con otro Figari. ¿En qué instante mitológico decide, apoyando el pincel en la tela, crear una forma nueva, distinta de su estilo finisecular, que aunque correcto y de buena factura resultaba un camino cerrado?

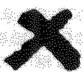
¿Qué luchas y debates ocurrieron entonces en la gestación de su pintura? Tal vez más tremendos que los de su propia actuación política y de jurisconsulto, una lucha en la que poseía la verdad y se sentía dueño de la justicia. En cambio, en esos años se debatía en su pintura, ante un interrogante desconocido: **persiguiendo una forma que no encontraba su estilo...**

En un determinado instante, sin embargo, se abre paso entre las tinieblas y las brumas, para llegar a crear su propio universo. La semilla ha brotado en la noche, con luz de luna. Luna ausente que ilumina el campo con desconcierto de recién nacido. Allí lo esperan la quietud del rancho, los caballos ya cansados, los ombúes noctámbulos: esos grandes fantasmas de la pampa.

Todo está envuelto y bañado en el verde nocturno. Las hierbas plateadas y los matorrales oscuros e inexplorados despliegan sus escalas de grises armoniosos.

En otros amaneceres de nácar y rosa, aparece el hombre: la humanidad lejana con la que se siente hermanado. A la que comprende en su inocencia y en sus pasiones, y a la que —con justiciera paciencia— perdona. Son esos "trogloditas" que asumen las actitudes que perduran a lo largo de nuestra existencia. Simbolizadas por grandes rocas inamovibles, todavía húmedas de sustancia germinal.

Figari tampoco olvida otra característica que nace con el hombre: la risa, expresión exclusivamente humana. En **Gruta de Punta Ballena**, esos mismos hombres primitivos miran —impertérritos— pasar por el cielo una enorme nube en forma de ballena, que es leve como el humo, como el humor.



Manuel Mujica Láinez

Dos textos

Estos textos de Mujica Láinez son algunos de los que el escritor argentino le dedicara a su admirado Figari.
Casi todos de circulación restringida y prácticamente desconocidos.
Hemos elegido dos, uno del catálogo de la Exposición Homenaje de 160 obras de colecciones particulares realizada en Buenos Aires en 1951 y otro que figura como prólogo a la edición *PEDRO FIGARI redescubierto* de 36 dibujos inéditos también realizada en Buenos Aires en 1976.

Envío a Pedro Figari

¿Qué habría sido de todo aquel mundo sin usted, Don Pedro Figari? ¿Qué habría sido de aquel mundo de señoronas, mazorqueros, negros y gauchos, aquel mundo de patios y de ombúes, de salones y de esquinas, de caballitos y vacunos alucinantes y perros y gatos y coches y deligencias y altos cielos y risas y tristezas y grandes, anchas nostalgias, sin usted? ¿Dónde lo encontraríamos, delicado, precioso, íntimo legado nuestro, si se nos acartona en las vitrinas de los museos y en los dicursos de las academias del folklore, entre muñecos de cera y larguísimas notas de pie de página acerca de la cabezada, del peinetón, o del carpincho? ¿Cómo le agradeceremos a usted, Doctor Pedro Figari del foro de Montevideo, la entereza con que respondió al llamado misterioso, y dejó el Código Administrativo y el Banco de la República y la Cámara de Representantes y la Real Orden de Isabel la Católica y los procesos que le daban nombradía, y todo lo que lo llevaba, ceremoniosamente, hacia los sitiales enviadiados, para encerrarse con usted mismo a ser muy pobre, porque iba ganando otra riqueza, tan extraña que es la riqueza del rosado y del naranja, del verde y del azul? ¿Qué ángel negro le habló al oído, Doctor Figari, e impuso silencio en el bufete adornado de bronces simbólicos, de modo que usted pudiera escuchar las voces antiguas que susurraban en su interior y nos pudiera transmitir a su vez el mensaje, con ese color maravilloso que sólo usted sabe dar a las voces del pasado? ¿Adivinaba usted, al morir hace trece años, cuánto, cuánto le deberíamos los que alrededor sentimos la presencia emocionante de la Patria? ¿Adivinaba el alcance del tesoro que rescataban sus cartones?

Este año de 1951, usted hubiera cumplido noventa. Es decir que en realidad los cumple, porque usted no ha muerto hace trece años, Don Pedro, ni nunca morirá. ¿Cómo ha de morir, quien hora a hora y minuto a minuto otorga nueva vida, y renace en lo que recrea, cada vez más puro y más fresco y más niño? Por eso nos hemos reunido para el agasajo, entre sus pinturas de historiador poeta, en esta fecha en que usted, al revés de lo que la costumbre exige (¡ah costumbrista a quien la costumbre no ata!) es quien hace los regalos, y cubre paredes y paredes con un tapiz viviente, tan simple que hasta el paisano lo admira, tan lujoso que pudo ornar la cámara de un rey. Y como no le brindamos nada, fuera de nuestra devoción honda, nos regocija ver que el mejor obsequio se lo ofrecen esos mismos hijos suyos que ahora están bailando en su honor, entrelazados a la sombra de los ombúes dioses, entrelazados en las pampas y en las cuchillas lunadas, taconcando en el candombe de los patios, deslizándose en la cortesía de las salas que anegan los espejos. Eterno baile, Pedro Figari, eterno baile de sus figuras, ya melancólico, ya bufonesco, ya plebeyo, ya señorial, con guitarras y tambores y líricos violines, que se enrosca y desenrosca y se aleja en la neblina de los años, hacia delante, hacia adelante, para que el anciano sonría y sea felíz, como somos felices nosotros que miramos pasar la ronda, deslumbrados.



Ya de bastón, en sus últimos años, caminando por 18 de Julio.



Pedro Figari

Dibujos

Recuerdo haber dicho alguna vez que Pedro Figari, de niño, recorría por las noches, sigilosamente, con una linterna en la mano, los patios y salones de su casa. Los imaginaba habitados mágicamente por pretéritos personajes. Buscaba aquellos pormenores, seres humanos y animales que, alcanzados por el rayo luminoso, guardaba en su fantasía para ser, más tarde, llevados a alguno de sus coloridos cartones.

Estos dibujos me han hecho volver sobre aquellas palabras, porque quizás yo vuelva a ver en ellos lo que vio simbólicamente el pequeño Figari en sus inquietas correrías. Forman así los fragmentos blancos y negros de sus diminutos o grandes rompecabezas, que la luz de la linterna aisló de la realidad, despojados del suntuoso ropaje de rojos y verdes, azules o rosas.

Muchos están allí, y en tanto llega la hora de participar de alguna de las escenas ordenadas al conjuro del maestro, despliegan el detalle de sus gestos., eternizados algunos en un movimiento o reiterándose otros rítmicamente, cuando su vivacidad no permite que los fije un solo y rápido croquis.

Algunas de estas figuras no nos son desconocidas, pues ya las hemos visto, desplazándose por la llanura, o recuperando el resuello bajo los ombúes de la pampa. Sin embargo ¿dónde estaban estas atareadas lavanderas o aquel segador, esos patos bullangueros o los mansos caballos que pronto serán atados a una diligencia? Aprisionados en la hoja de papel, no tuvieron la suerte de los otros, los que quién sabe por qué secretos méritos fueron escogidos por el pintor y transportados al espacio del óleo. Aunque también es problable que no los reconozcamos, pues la ausencia del color no los delata.

Es oportuno el momento para ver con nuevos ojos estas criaturas, redescubrir ese mundo primero, que conserva mucha de la frescura de lo inmediato, que nos ayuda también a comprender el cariño que guiaba la mano del artista, siguiendo morosamente el contorno del labrador o de la mujer que tiende la ropa. Por ellos comprendemos, en la fecundidad de sus estudios, la importancia que los trabajos que consideramos tienen, y el papel que por sí mismos cobran, en esta recuperación de obras hasta ahora totalmente inéditas.

Se nos informa que proceden del conjunto de esbozos y connotaciones que, al fallecer el pintor, quedaron en poder de su familia. Tienen, pues, el sello de lo heredado y traen, desde el seno de su misma casa, desde su propio escritorio, testimonios en los que parecería perdurar aún la vibración espiritual de su mano. Y repiten una lección de constancia, de prudencia, de amoroso desvelo. Son los bastidores sutiles sobre los cuales se armará y crecerá la obra futura: de su aparente liviandad, dependerá la solidez y permanencia de lo definitivo. Y aquí están.

Carlos Terzaghi

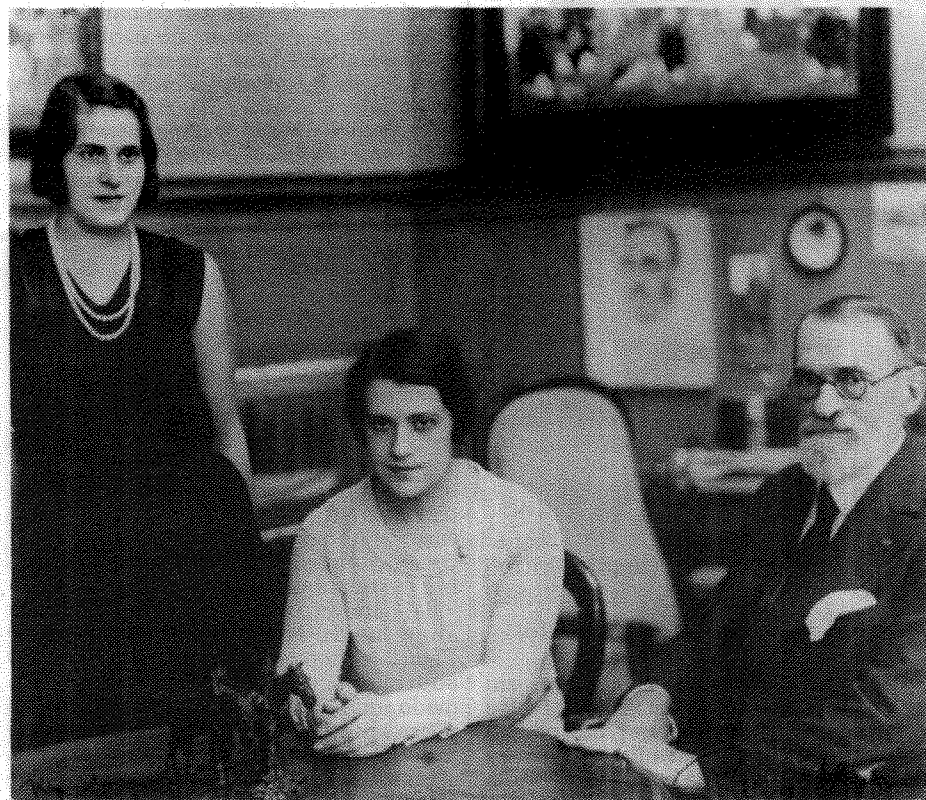
Volver a ver a Figari

La obra de Figari se ha incorporado a la memoria visual de muchos uruguayos. Son los vistazos dados alguna vez a láminas de almanaque, a las ilustraciones de los textos de Historia, a reproducciones de Revista. Figari y su obra pictórica son pues, algo más que un artista y su creación. Al menos para nosotros, para los que vivimos en este país, la obra figariana —los temas y el colorido singular— es parte de nuestra identificación histórica.

Los cientos de pinturas de Pedro Figari son un fenómeno extra-artístico. Y artístico también.

Imágenes solapadas.

Las múltiples imágenes que sobre sí mismo fue conformando Pedro Figari se superponen y se solapan. Cuando emerge como pintor debe haber ocurrido un cierto desconcierto.



Con sus hijas Isabel y Ema

Esta es la clave: emerge. La historia de un súbito y tardío descubrimiento del oficio de pintor requiere, por lo menos, matizarse.

Figari empieza a ser reconocido como artista por algunos y lentamente. En una conferencia de 1923, uno de los primeros en estimarlo —Fernando Laroche— lo reivindica de indiferencias coterráneas. Larroche afirma: "Se puede decir de él que es quizá, el sólo pintor americano que pinta en americano y eso es uno de los más preciados de sus títulos a nuestra admiración." Y luego observa: "Su estilo es tan de acuerdo con los asuntos tratados que sus cuadros parecen siempre la transcripción de uno de los actores de la escena que tenemos a la vista mas bien que el comentario sacado por el intruso que se ha metido sin ser convidado". La sagacidad diferenciadora que aquí demuestra Laroche ("el estilo" y "los asuntos") no recibe una consecuente atención.

Predominio de conceptos.

Figari fue ensayista y propagandista. Su preocupación de unir arte e industria, la exaltación de la artesanía (No formar "simples operarios" sino obreros-artesanos) deriva de la convergencia de una elaboración propia, original, y de una recepción comprensiva del movimiento Arts and Crafts y las ideas de Ruskin y William Morris.

Quien va a convertirse en un artista-pintor convencional (en la medida de creador de cuadros de caballete), es un uruguayo convencido de que el futuro del arte y la industria deben recorrer el mismo sendero.

El suyo es un arte que sale de una pedagogía del arte. Una historia paralela a la de la escuela alemana de la Bauhaus. Paralelismo en la ligazón contenida en el planteo educación-arte y paralelismo cronológico: en Figari la teoría se desarrolla entre 1900 y 1925 y se realiza entre 1915 y 1917. La Bauhaus vive desde 1919 hasta 1933. Paralelismo y punto; no inter-relación, no influencias.

Propugnó Figari por un arte nacional, y más que nacional, regional y americano. Lo nuestro exaltado —no con estrechez— sino como fuente vivificadora de lo universal. Esta idea —una parte de su "programa"— guió sus reflexiones y realizaciones educativas. Y marcó su creación artística.

En una conferencia dada en Buenos Aires —era 1925— protesta de cierto "enaltecimiento de lo extranjero". Y ejemplifica el desencanto que algunos tienen frente a lo nuestro, lo propio, lo regional: los negros que a Figari le inspiraron tantas obras, avergonzaban a otros. Su reivindicación es segura y serena: "si hemos de ser constructivos (es en el pasado) que hemos de afirmarnos, para perfilar y fundamentar nuestra personería y nuestra obra americana... Yo me he acostumbrado a mirar con admiración, con reconocimiento y enternecido, el pasado nuestro."

Realizaciones visibles

Algunas raíces de la obra pictórica de Figari pueden rastrearse en su obra teórica, en sus escritos pedagógicos. Es un esfuerzo crítico: el afán integrador —que mucho hubiera compartido el propio Figari— queda insatisfecho.

Las pinturas de Figari suelen girar sobre sí mismas con una fuerza que repele los abordajes desde los textos y los programas. Felizmente, no son las pruebas de una idea. Son sí, testimonios de una cosmovisión singular que se desarrolla sin otro sustento que las obras mismas. Las recurrencias externas apenas arriman algunas ideas. Y para la obra de Figari —como para toda creación plástica— importa el ojo sensible y el ojo avizor.

En las obras de Figari las proporciones objetivas son violentadas. En la figura humana —y aún más en la de los animales— la proporción entre las partes y el todo son nuevas, propias, inventadas. También el "sistema de proporciones" entre personajes y los ámbitos arquitectónicos es peculiar.

Si es cierto —como sostiene Panofsky— que el modo de resolver las proporciones es ingrediente fundamental del estilo, entonces tenemos aquí un punto de arranque para una caracterización del estilo figariano.

La necesidad del color (Figari usó una de las paletas más ricas de la pintura uruguaya) se expande cómoda en múltiples manchas. Las formas reconocibles —un perro, un carruaje, el viejo negro— pretextan la limitación del color, se subordinan a lo cromático.

La mayoría de las pinturas de Figari tienen un sólido esqueleto estructural. (En cambio, se nos pasa inadvertido el modo secuencial de realización, el proceso "zona a zona" que debió seguir al pintar). Esta firme armazón es un resultado y también preside desde el comienzo el proceso de creación. Subsumida e implícita, es decisiva para apuntalar el poder de atracción de la obra.

Para Arnheim, este afán estructurador es vital en la génesis de lo estético: él produce "la configuración de fuerzas visuales que determina el carácter del objeto visual".

Algunas obras de Figari se despliegan como representación de una representación. Los objetos y personajes son formas quietas funcionando sólo en la arquitectura global de la obra. En otras de sus pinturas hay una preocupación por el movimiento. La desviación de la postura considerada normal es el recurso para el logro de ese movimiento. A veces, en cambio, el movimiento no se genera en la distorción generalizada. El ojo capta un dinamismo que parte en la base de la figura y que está dado por la línea curva limitante: cierre de la forma, comienzo del desplazamiento.

Cautela conmovida

La cautela del arte uruguayo —que F. García Esteban señalara con insistencia— se conmueve pocas veces en la primera mitad del siglo XX. La modosidad sin riesgo queda espantada por Barradas, por Figari, por Torres García, por De Simone. Coetáneo de las vanguardias europeas, Figari asume un estilo personal y opta por una temática provocadora. Tan aguda provocación convertirá —para tantísimos espectadores— esos asuntos, historias, anécdotas, en la sustancia única de su obra.

Toda elemental aproximación al análisis visual se presenta como guía. Si a alguien le dicen: "camine dos cuadras y doble a la izquierda, camine otras dos y doble en el mismo sentido, hágalo nuevamente....", ese alguien volverá, seguramente, al punto de partida. Pero el recorrido no habrá sido en vano. Sobre todo si el punto de partida es la obra de arte, requeridora de la constante frecuentación.

Con respecto a la obra de Pedro Figari, esta última línea propone.: volvamos a ver.

Joseph Vechtas

Figari o el caballo perdido de la memoria

"—Déjate de niñerías, Fibrinius. No hay más que una sola raza humana: la auténtica; lo demás no cuenta".
(Historia Kiria, Figari)

Abrumado por ciertas insoslayables circunstancias,no tengo tiempo ni capacidad, para referirme a la "originalidad" de Figari, integrador de corrientes artísticas y filosóficas, que insertó nuestra incipiente cultura, a la gran correntada contemporánea europea. Si lo hago es porque no quiero dejar de testimoniar yo también mi deuda a uno de los **creadores** de nuestra identidad nacional, aún en forja. No hurgaré en su filosofía biológica ("Arte, estética, ideal"), que interesó a un Roustan, que la diera a conocer en Francia. Tampoco en sus ideas estéticas (ya otros las acercaron a Dewey, a quien, anotemos de pasada, precede). Ni al impresionismo pictórico ni al postimpresionismo. Es obvio que en ese gran caldero mágico de la memoria, nació algo nuevo, fusionando de un modo a veces feérico e incluso mítico, el acervo africano —no es, no, un "realismo" mágico—, con el europeo, y esto, en las condiciones reales de esta latitud *rioplatense*. No acude al platonismo ni a lo mediterráneo ni a una caligrafía simbólica, codificada; tampoco a un pseudoindigenismo, que no ha **vivido**. Como el alfarero, toma sus materiales de la tierra misma. El propio Figari, por otra parte, encarnó, al modo específico de estas culturas transplantadas, al jurista, al filósofo, al poeta (creación, poiésis), ensayando distintos medios de expresión: la pintura —sin duda el más originario—, así como ese gran poema de las ideas que es su filosofía. Es imposible desconocer detrás de su obra (y su versatilidad renacentista), una concepción del mundo; sobre todo en el poeta plástico, capaz de transmutar proustiana (o mejor felisbertianamente), por la invasión del recuerdo, por el acceso a experiencias profundas de la infancia —directas e indirectas, recogidas del involuntario mitógrafo que evoca los buenos tiempos pasados—, un mundo icónico rico, embebido de emociones, en un mundo estético específico. Hay un obstinado esfuerzo por regresar al espacio sin lugar de la memoria, donde flotan, submarinamente, las plantas que un día germinaron y sobreviven todavía.

Cegados por lo pintoresco y lo anecdótico, no sé si se ha indagado suficientemente, este aspecto casi freudiano, en la búsqueda del tiempo perdido. Sería superficial limitarlo a un mero afán histórico. En eso se parece a Felisberto. Hay algo de (ilusoriamente) estable en el recuerdo, que hace pensar en el afán por ahincarse en lo estático y hierático de los viejos agipcios —al fin y al cabo, motivados por resortes semejantes al novelista francés contemporáneo de "El tiempo recobrado"—. Felisberto y Figari pertenecen a una familia espiritual, más allá del relato concreto —con una visión metafísica, un modo de habitar la memoria, que sobre todo en el pintor, los internan en el mito. (Obviamente, existe una vinculación con Bergson, Proust, una época, una filosofía). Tampoco me referiré al **vuelco fáustico** (enantiodromía junguiana), que transforma al doctor y al filósofo en un verdadero artista, ese que siempre estuvo latente y se manifestó en pinturas precoces, en cuentos, en poemas. Este vigoroso anhelo de universalidad (renacentista), tomó la forma de un **expresionismo** del trazo y del color, yendo una y otra vez, más allá del impresionismo descriptivo y poético. Lo primitivo y lo africano, trascienden de su filosofía e irrumpen como una conversación (Jung), de una afectividad poderosa y simultáneamente delicada —tocada de matices, de medias tintas, de transparencias, de suaves frotados—, que recubre con su ceniza viva, con los vestigios del pasado, el universo racional de la conciencia.


Como Ministro Plenipotenciario en Misión especial a Londres, 1928.

Una pintura introspectiva

Llama la atención que un hombre cuyas ideas políticas no eran ciertamente revolucionarias y vinculado a la alta burguesía, pinte personajes modestos, de un mundo modesto —absolutamente ajeno a toda demagogia—; y no creo que por afán meramente de retornar a lo simple, a la vida primigenia. Hay, en numerosas pinturas y dibujos, una secreta ternura, una piedad que no se exhiben, que se revelan en el trazo, la posición oblicua del carro, la cabeza de un caballo, etc., equivalentes a la elaboración chejoviana. Hay una simpatía que va más allá de toda percepción clasista, de cualquier limitación de perspectiva, de las que ineludiblemente forman, en mayor o menor grado, el sistema de referencia del hombre social concreto. Este rasgo personal, evocativo, "interior", de la mirada pictórica, es lo que lo diferencia del pintor de estampas costumbristas: no es la anécdota lo que prima —lo que lo degradaría al pintoresquismo—; la de un "extranjero"; la mirada "snob", que se ubica en una coordenada ajena, apresurada y sobrevolante.

Es el modo de ordenar pictóricamente, primero, pero a su vez, mnémicamente, de recordar (cordis; de "volver al corazón"), lo que lo convierte en un poeta de la pintura —además del tratamiento cromático, etc.—. No reproduce, **re-crea**, pinta sin modelos naturales. Esto se explica naturalmente, a partir de lo expuesto. Y hay otra cosa más: ni el indio ni el compadrito o el marginado, son su objeto temático. Por contraste, pues, se patentiza el carácter **introspectivo** (opuesto a lo que resultaría de un análisis superficial, atento a lo narrado en la tela), de su pintura, a su "esencialidad" —que no es necesariamente geometrismo ni decorativismo—; no hay detalles contingentes; lo azaroso, está al servicio de una visión interior que desgravita o "espiritualiza" la materia, los empastes. De otro modo: la pintura es una cosa mental, sí, mas en Figari, es también algo **cordial**. Es como una mirada "oblicua" (esa "intentio oblicua" de los medioevales, opuesta a la mirada "recta", puramente **perceptiva**). Una mirada que penetra rectamente a los arquetipos del vitraux de la memoria, como si estuviera "reconociendo" meramente los modelos platónicos. Nadie que observe sus cuadros, tiene la impresión de estar frente al "bulto" de las cosas, de vivir la aseidad de los objetos que ocupan su lugar en el mundo extra-artístico. Ni estampones ni fotografías.

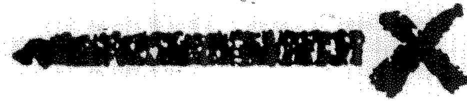
La poesía del "garabato"

No soy yo quien pueda llevar a cabo un análisis técnico exhaustivo de la pintura del maestro; para eso, habría que sumergirse en una investigación de varios años. Me detendré, nada más, en anotar algunas experiencias vividas frente a ciertos dibujos, sobre todo, frente a uno. Es curioso que se insista en el pintor sin demorarse suficientemente, en el dibujante. En Van Gogh, ambos aspectos se destacaron con justicia.

Los dibujos de Figari, también son de una inventiva excepcional. Tampoco son miméticos, reproductivos: desde el primer trazo, desde su concepción, ya son específicamente plásticos (dibujísticos). Las ilustraciones de sus libros, son representativas de esto. La limpidez de las líneas —sin dubitaciones—, su ritmo sincopado, su prescindencia de la sombra —que solamente afectaría su condición de dibujo, desnaturalizándolo—; el humor que nace de la simpatía por los personajes —aspecto sicológico, resuelto con el trazo—; el ánimo pimpante, juguetón, musical, eminentemente **lúdico**, del que se siente en posesión del oficio o, del que posee el oficio sin sentirlo, son las notas prominentes, inmediatas, de quien comparte la señal de picardía implícita en ellos. Nadie es capaz de adivinar si ha habido o no ensayo para la ejecución de las figuras, de los conjuntos de hombres y mujeres (Véase la Historia Kiria, que es su Utopía, por ej.). Existe una equilibrada ambigüedad entre el dato naturalista y la idealización de las formas; entre la modernidad de la resolución y el pasatismo del tema (mujeres con peinados recogidos en moño, largas trenzas de "china", bailes a la criolla, en amplios patios; edificio donde predomina la horizontalidad, como en los coloniales, etc.). A esto se agrega una dosis de exotismo. Obviamente, hay una **ideología** subyaciendo; baste alegar que es una utopía, con su contraste irónico respecto de los personajes mismos que sirven de modelo, amén de la crítica a la sociedad contemporánea, como corresponde al género. Pero los diseños toman una **existencia plástica** autónoma, autosuficiente. La abstracción no significa una pulverización u omisión del objeto; es una abstracción **simbólica**, que no se desvincula de su correlato.Sin embargo, cada personaje, cada detalle —un arbusto, una pipa, una banqueta—, por su ritmo, por el **dinamismo** del trazo y su **poder sintético**, son verdaderos grafismos, una verdadera **escritura**. Todo, desde el conjunto al detalle, está construido en la plenitud del término, sobre el **don** de síntesis. Cada cual es una "gestalt" que parece espontánea y es maestría. No hay nada "suelto". Por supuesto que no se agotan en el virtuosismo (lejos de nosotros en desconocer las pinturas y dibujos malogrados o menos efectivos). Afirmamos en cambio, que no sólo el "núcleo" es una visión del mundo, inseparable de una **intuición plástica** originaria, semejante a la percepción "concretista" (Jung) de los primitivos, sino que entraña una **poética**. Nadie ignora cómo el cromatismo se halla ligado al sentimiento (por ej., en el sueño), y cuán difícil es lograr que el color se afine hasta volverse lírico (algunos Renoir, Gurvich, los Corot, sin duda alguna). Pensemos en el misticismo de un Greco. Emerge de la pintura misma, contrariamente a las dramatizaciones más o menos convencionales de otros excelentes pintores, que caen en la impostación o lo cursi. Es así, y no de la anécdota, que aparece la poesía en la plástica de Figari, en sus momentos más felices (en otros, el color tiene cierta crudeza, la extensión de la paleta es menos amplia, la figuración se desvanece). Yo establecería un paralelo entre la filosofía que enmarca la obra y el rectángulo que encierra el espacio poético-mítico, lo que da una estructura vigorosa a cada una de las representaciones. No afirmaré que es una pintura "filosófica" (lejos de su intención manifiesta), más sí, una pintura que parte de una filosofía, que es a la vez una estética, inseparables ambas de la plasmación concreta. Se genera un espacio que no pocas veces apunta a una perspectiva cósmica (enormes cielos con un árbol, un caballo, un rancho) a la vez que una tensión (Kandinski), por este doble vector. No es un infinito abierto sino cerrado sobre sí por el rectángulo, y en ese fondo, la figura. Toda la obra se apoya en los episodios modestos de lo cotidiano, en su poesía implícita, incluso lo social. En el hombre concreto y la naturalea. Lo trivial pierde su banalidad, lo rutinario se jerarquiza (en el sentido fuerte). No hay temas menores. Lo fugaz, lo instantáneo, se "esencializa", como en "Las hilanderas" de Velázquez, el "Discóbolo" de Mirón, la siega o la cosecha en un Van Gogh o un Picasso. El "estampón" no trasciende lo accidental, el movimiento, la actitud o el gesto, en algo propio del quehacer humano; al contrario, ahinca en lo contingente. Sólo el artista convierte el espacio "neutro", en espacio estético (valorizado). Su mero "ser", en el modo de ser percibido.

El caballo perdido de la memoria.

Recuerdo un dibujo en casa de su hijo don Pedro. Lamentablemente, ignoro dónde fue a parar. He buscado muchas veces la "definición" de esta pequeña obra. Es una caballejo, con la testa reclinada, una mano recogida, un casco posterior adelantado. La actitud revela algo así como resignación, tristeza; es vida y apiada; vida vencida. Pero de ningún modo cursi. La línea se suaviza, se hace lírica, se ablanda. No hay sombras. El único protagonista es el trazo. El contorno se destaca con total limpieza. Si no confundo, un carrito de dos ruedas, apoyada la lanza en el suelo, orienta la dirección de la mirada hacia el centro. El caballo, asimismo, se encierra en una estructura centrípeta. El blanco de la hoja —una suerte de silencio plástico—, resalta más la "figura", la impresión de soledad y abandono. Yo me he preguntado si eso es la "gracia", si es (a la vez), ternura, amor por lo que vive y tiembla. Lo marginado, se jerarquiza y se integra al universo. No es el "ojo" implacable de Manet, de un Ingres: es la religión de la vida; la totalidad de la existencia en una misma mano. Es el equivalente de un cuento de Chéjov. Sin embargo, no hay "esfumados". Maravillosa síntesis de pensamiento, destreza y simpatía. Una alerta, piadosa mirada, que tras la cerradura, se abre a la infinitud del cosmos.



Sumario

1— Jorge Luis Borges: *Figari.*
2— Raúl Zaffaroni: *Para una aproximación a Figari.*
3— Arturo Ardao: *Figari y el 900.*
4— Enrique Puchet C.: *Pedro Figari como filósofo: un aspecto.*
6— Pedro Figari: *Carlos Federico Sáez.*
7— Pedro Figari: *Un cuento de Broqua.*
8— Gabriel Peluffo: *Figari: el ingreso de la artesanía en el debate cultural.*
Jorge Castillo: *El amanecer pictórico.*
9— Samuel Oliver: *Con luz de luna.*
Manuel Mujica Láinez: *Envío a Pedro Figari.*
10— Manuel Mujica Láinez: *Dibujos.*
Carlos Terzaghi: *Volver a ver a Figari.*
11— Joseph Vechtas: *Figari o el caballo perdido de la memoria.*

Estos Papeles de la Fundación Angel Rama han sido coordinados por Alberto Oreggioni. Nuestro agradecimiento a los funcionarios del Museo Histórico Nacional y al Sr. Máximo Joelson por la colaboración prestada.

Capítulo 4
Cultural

JAQUE
Montevideo,
viernes 26 de julio de 1985

Papeles de la Fundación Angel Rama

